



Célia Joaquim Silva de Lima *Hino Homérico a Afrodite: Estudo Introdutório,
Tradução do Grego e Notas*



Célia Joaquim Silva de Lima ***Hino Homérico a Afrodite: Estudo Introdutório,
Tradução do Grego e Notas***

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Clássicos, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Doutor João Manuel Nunes Torrão
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

vogais

Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva
Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

agradecimentos

À Professora Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete, não só pela orientação científica prestada mas também pelo interesse, incentivo e apoio constantes.

Ao meu marido e às minhas filhas, pelo estímulo discreto e incondicional.

Aos meus pais, apoiantes incansáveis dos meus esforços.

A todos aqueles que, no meu percurso académico e profissional, contribuíram para que as Línguas e Literaturas Clássicas fizessem parte da minha vida, especialmente à minha professora de Língua Portuguesa do 9º. ano de escolaridade que, sem o saber, me encaminhou numa infância remota para estes estudos.

Ao Mundo Clássico, pelo seu encanto e pelas lições de vida que me tem proporcionado.

Aos deuses e aos homens, protagonistas neste trabalho.

palavras-chave

Hino Homérico a Afrodite, *Hinos Homéricos*, Afrodite, eros, poesia grega arcaica.

resumo

O presente trabalho propõe-se apresentar uma versão portuguesa do *Hino Homérico a Afrodite* V, acompanhada das respectivas notas e de um estudo introdutório.

Numa primeira parte, começa por se fazer um breve estudo sobre o género hínico, centrado sobretudo nos *Hinos Homéricos*. Segue-se uma apresentação sucinta da deusa Afrodite e dos *Hinos Homéricos* que lhe são dedicados, sendo dada uma especial relevância às principais características do *Hino Homérico a Afrodite* V e à sua análise.

Numa segunda parte do trabalho, é apresentada uma versão portuguesa do *Hino Homérico a Afrodite* V e as respectivas notas, bem como a tradução dos *Hinos* VI e X, igualmente dedicados à deusa.

keywords

Homeric Hymn to Aphrodite, *Homeric Hymns*, Aphrodite, eros, archaic greek poetry.

abstract

The present work aims to give a Portuguese version of the *Homeric Hymn to Aphrodite V*, as well as the corresponding notes and an introductory study. The first part begins with a brief study of the hymnic genre, with the *Homeric Hymns* as the main reference. It is followed by a short presentation of Aphrodite and the *Homeric Hymns* dedicated to her, giving particular relevance to the main characteristics of the *Homeric Hymn to Aphrodite V* and its analysis.

The second part presents a Portuguese version of the *Homeric Hymn to Aphrodite V* and the corresponding notes, as well as the translation into Portuguese of the *Hymns VI and X*, also dedicated to the goddess.

ÍNDICE

Título	
Júri	
Agradecimentos	
Resumo	
Abstract	
ÍNDICE	6
OBSERVAÇÕES PRELIMINARES.....	7
PREÂMBULO	9
I. ESTUDO INTRODUTÓRIO.....	13
1. O Hino	15
1.1. História do termo: algumas considerações gerais	15
1.2. Os <i>Hinos Homéricos</i> e a Poesia Épica	20
1.3. Cronologia e contexto dos <i>Hinos Homéricos</i>	23
1.4. A Estrutura dos Hinos	28
2. A Afrodite grega	33
2.1. Nome, genealogia e locais de culto	33
2.2. Os Hinos dedicados a Afrodite.....	43
3. O <i>Hino Homérico a Afrodite (V)</i>	45
3.1. Questão cronológica e local de composição.....	45
3.2. Considerações sobre a estrutura	52
3.3. Análise e interpretação do <i>Hino a Afrodite (V)</i>	56
II. TRADUÇÃO DO GREGO E NOTAS	101
1. <i>Hino a Afrodite V</i>	103
2. <i>Hino a Afrodite VI</i>	153
3. <i>Hino a Afrodite X</i>	155
Bibliografia	157

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Os autores e as obras gregas são indicados pelas abreviaturas que figuram em Liddell & Scott, *Greek- English Lexicon*, Oxford, reimp. 1996.

A edição utilizada para a tradução do *Hino Homérico V* é a seguida por Allen, Halliday e Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford, Clarendon Press, 1936, 2ª ed.. Relativamente a todos os outros *Hinos Homéricos*, foi seguida a edição de Filippo Càssola, *Inni Omerici*, Verona, Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori Editore, 1975.

Para a *Odisseia* de Homero, seguiu-se a edição de MURRAY, A. T. e DIMOCK, George E., *Homer, The Odyssey*, vols. I e II, Londres, Harvard University Press, 1995, 2ª. ed.. Relativamente à *Iliada*, foi seguida a edição de MURRAY, A. T. e WYATT, William F., *Homer, Iliad*, vols. I e II, Cambridge, Harvard University Press, 1999, 2ª. ed..

Para a obra de Hesíodo usou-se a edição de SOLMSEN, Friedrich, WEST, M. L. e MERKELBACH, R., *Hesiodi, Theogonia opera et dies scutum (fragmenta selecta)*, Oxford, Oxford Classical texts, 1990, 3ª. ed..

Outras edições ou traduções de textos gregos serão indicadas em nota de rodapé.

PREÂMBULO

Uma simpatia adolescente pela literatura portuguesa e pelos clássicos gregos e latinos fez-me optar pelo até então desconhecido mundo do Latim e do Grego. Rapidamente percebi que tinha sido a opção acertada, porque rica em novos saberes linguísticos, literários e culturais, fonte de prazeres diversos, que me permitiu conhecer melhor o mundo que me rodeia.

Agora, e apesar de a realidade e a pequenez do nosso país não me ter concedido a possibilidade de leccionar Grego, obrigando a um afastamento dos estudos nesta área, a vontade de relembrar e aprofundar conhecimentos antigos, acrescida do desejo desusado de obtenção do grau de Mestre em Estudos Clássicos, obrigou a um esforço no sentido de acordar, desenvolver e aplicar os saberes específicos da área, sob a forma de um trabalho esforçado, laborioso, inseguro, por vezes, mas ao qual me dediquei de um modo sério e reflectido.

A minha reacção ao contacto com o *Hino Homérico a Afrodite* foi, desde o primeiro momento, dominada por sentimentos de sincero prazer, factor indispensável para me empenhar num trabalho árduo e muito exigente, que obrigou a um minucioso exercício de investigação, pesquisa, recolha e leitura.

Depois de decidir a estruturação do trabalho, tendo sempre como referência as regras formais e materiais inerentes à realização de uma dissertação desta natureza, passei a uma segunda fase de leitura que pressupôs um aprofundamento analítico, estruturador de novos percursos e de novas leituras marcadas por uma incontornável intertextualidade, que me guiou por textos antigos e modernos, na busca da melhor forma de atingir os objectivos da presente dissertação.

Deste modo, tomando como ponto de partida os hinos em geral, sobretudo os *Hinos Homéricos*, e o *Hino Homérico a Afrodite*, em particular, o presente trabalho propõe-se fazer um estudo sobre o referido hino, estruturado em duas partes: estudo introdutório; tradução do grego e notas.

Numa primeira parte, estruturada em três momentos- o Hino, a Afrodite grega e o *Hino Homérico a Afrodite*- comecei por fazer um breve estudo sobre o género hínico. Partindo de uma breve apresentação da história do termo *hino* e da sua etimologia, procurei fazer um estudo conciso sobre os *Hinos Homéricos* e sobre a relação existente entre eles e a poesia épica. Referi, seguidamente, a sua cronologia, as circunstâncias de composição e a estrutura destes hinos. Num segundo momento do estudo introdutório, centrei a minha atenção na figura de Afrodite, partindo de um breve estudo do nome da deusa, da sua genealogia e dos locais de culto, fazendo, depois, a passagem para os *Hinos Homéricos* dedicados a Afrodite, que ocupam um lugar de destaque neste trabalho.

Assim, num terceiro momento do estudo introdutório, dediquei-me ao estudo do *Hino Homérico a Afrodite V*, dando uma especial atenção à questão cronológica, ao local de composição e à estrutura deste hino, culminando esta primeira parte do trabalho com uma proposta de análise e de interpretação do hino, centrada sobretudo na sua estruturação interna, no encadeamento dos elementos que constituem os diversos núcleos temáticos que atravessam o hino e na forma como, na narrativa principal, se encontram habilmente encaixadas outras narrativas, cujo conteúdo em muito contribui para a compreensão da mensagem que encerra. Dei uma especial atenção à caracterização dos espaços e das personagens, não só as que estão relacionadas com a acção principal da narrativa, Afrodite e Anquises, mas também as que surgem a propósito dos episódios ou das pequenas narrativas encaixadas na narrativa principal, como é o caso de Ganimedes e de Titono, entre outras. Tentei concluir quais os pontos de ligação entre todas elas, de forma a perceber como todas se relacionam entre si, de modo mais ou menos directo, e a forma hábil como o poeta, sob o pretexto da narrativa de um episódio amoroso entre uma deusa e um mortal, dá conta de como a vida humana se cruza com o amor, num caminhar lento e inevitável para um fim ao qual ninguém consegue escapar. Partindo do episódio amoroso entre Anquises e Afrodite e da delimitação e aceitação dos limites da esfera de influência da deusa, cheguei, também, à delimitação e aceitação dos limites da própria mortalidade humana, assistindo ao modo como os deuses se misturam com os homens, numa relação proibida que põe em causa a verdadeira essência e valor humanos, só plenamente atingíveis num contexto mais abrangente de comunidade e família e quando limitados e condicionados pela fatalidade das próprias fronteiras humanas.

Segue-se, numa segunda parte do trabalho, e na sequência da análise anunciada, a apresentação de uma proposta de tradução portuguesa do *Hino Homérico a Afrodite V*, acompanhada de notas de comentário, e seguida da tradução dos *Hinos VI e X*, igualmente dedicados à deusa.

As notas que acompanham a tradução centram-se sobretudo em questões de natureza linguística e estilística que complementam e se articulam com a análise apresentada na última parte do estudo introdutório, não deixando de olhar para outras questões consideradas fundamentais para se perceberem as qualidades poéticas do texto e o modo como os *Hinos Homéricos* e a maioria dos textos da Antiguidade se cruzavam numa sistemática relação de dependências, empréstimos e influências que, para além de denotarem a enorme cumplicidade artística e literária existente entre os aedos da época, permitem ao leitor da actualidade uma viagem inesquecível e marcante num cruzar continuado de fórmulas literárias e influências artísticas canalizadoras de novas possíveis análises e interpretações.

Com um estudo desta natureza pretendi dar a conhecer um dos mais belos *Hinos Homéricos* que chegaram até nós, e através da sua leitura, espero, mais do que atingir os meus propósitos

pessoais e académicos, contribuir também para o enriquecimento e a divulgação dos estudos clássicos em Portugal.

Trabalhar um texto vindo de um passado muitas vezes já esquecido, remoto, duplamente vencido- quer pelo peso do tempo passado, quer pelo peso de uma modernidade sem tempo-representa, logo à partida, uma enorme responsabilidade. A força crescente das ciências e da tecnologia, a contínua sensação de que se está a ser ultrapassado por uma noção de aldeia global, por uma modernidade que teima em querer fazer-nos esquecer as nossas próprias limitações, ou que, contrariamente, teima em acentuá-las, tudo isto gera algumas dúvidas ao estudioso actual deste tipo de textos antigos, num receio de poder não haver no seu estudo motivos de interesse para os tempos presentes. Estudar o *Hino Homérico a Afrodite* não é, convenhamos, tarefa muito frequente na dita aldeia global. Mas estudar o homem e a forma como o homem se relaciona com as suas limitações, neste caso as limitações que lhe são impostas por uma vida cuja única certeza se sabe ser a morte, é um tema sempiterno. É sobre a vida e sobre a morte que fala este hino. É isso, em grande parte, que é tratado, de forma alegórica, claro: a definitiva e urgente aceitação da condição humana.

Naturalmente que não é o homem a personagem principal do hino, mas sim a divindade, Afrodite. Mas, para os gregos, os deuses são personificações do mundo, das experiências do ser humano. O homem, as suas limitações, a sua relação com a vida, com o amor, com os deuses, com a família, com a sociedade, com a morte, consigo mesmo, tudo isto percorre o hino, do início ao fim, num crescendo que culmina com a profecia de um nascimento, prova de que só uma nova vida garante a continuidade da existência humana, só pela descendência se ultrapassa o limite da morte. A estreita relação existente, neste hino, entre o homem e os deuses, o amor e a morte, o MITO e a VIDA permite fazer uma reflexão sobre os limites impostos aos deuses, ao mesmo tempo que se apresentam as limitações e as satisfações da existência humana. O homem lá estava, no mito. A reflexão acerca dos seus limites, mas também das vantagens da sua natureza e, sobretudo, a valorização de uma existência que, apesar de estar confinada a um fim, se mantém, sob a forma de descendência, consubstanciada no amor. Vida, amor e morte: três palavras; três sonhos; três realidades. No tempo em que os deuses falavam: mitos antigos de um tempo que pode ser o moderno.

I. ESTUDO INTRODUTÓRIO

1. O Hino

1.1. História do termo: algumas considerações gerais

Os antigos *Hinos Homéricos* não mereceram tanta atenção como outros géneros poéticos-épica, lírica, tragédia, comédia- apesar de muitos estudiosos os considerarem um componente básico das culturas antigas, sobretudo no que diz respeito à religião e à mitologia.

Uma das questões mais antigas está relacionada com a dificuldade em explicar a história do termo e a sua etimologia. Sabemos que a palavra ὕμνος aparece, pela primeira vez, num verso da *Odisseia*¹, associado pleonasticamente a οἶδος, vocábulo que, na épica, tem o sentido genérico de «canto»². Também no final do *Hino Homérico a Afrodite*³, ὕμνος parece ser utilizado como sinónimo de οἶδος, mas numa fórmula de despedida, que fazia a transição para um outro canto, à boa maneira das recitações épicas. Deste modo, ὕμνος teria o significado de «rapsódia épica»⁴, e a colecção dos *Hinos Homéricos* seria como que um repertório de προοίμια dedicados à divindade e destinados a recitações rapsódicas, mas não obrigatoriamente durante cerimónias cultuais⁵. Esta

¹ *Od.* VIII, 429: δαίτῳ τε τέρπεται καὶ οἶδ' ὕμνον ἑκόντων: «que depois se deleite com o jantar, ao som do hino cantado». Os vocábulos οἶδ' ὕμνον significam «hino cantado», seguindo a tradução proposta por Frederico Lourenço, *Homero, Odisseia*, Lisboa, Livros Cotovia, 2003, *ad loc.*. F. Càssola (*Inni Omerici*, Verona, Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori Editore, 1975, p. X) reconhece, neste passo, o significado primitivo dos termos gregos: «Inno (fatto) di canto». Neste contexto específico, ao hino atribuíam-se uma função predominantemente social de entretenimento. Cf. *Od.* VIII, 489-95. A propósito da utilização do substantivo e do verbo referidos, Càssola (*op. cit.* p. X) acrescenta ainda: «Era inevitabile che tanto il sostantivo quanto il verbo fossero sentiti ben presto come sinonimi di “canto” e di “cantare”, sai in generale, sai in una vasta gamma di significati specifici, spesso chiariti solo dal contesto».

² Cf. LA BUA, Giuseppe, *L'Inno nella Letteratura Poetica Latina*, San Severo, Gerni Editori, 1999, p. 8. A relação da palavra ὕμνος com a poesia épica é visível também em Hes. *Op.* 657 (ὕμνον) e 662 (ὕμνον): Hesíodo recorda a sua própria participação no *agon* poético de Anfídamante, em Cálcis, e a oferta do prémio- uma trípode com duas asas- que o poeta diz ter oferecido às Musas do Hélicon, que lhe ensinaram o canto harmonioso. Cf. Hes. *Th.*, 1: Μουσῶν ἑλίκωνιδων ῥχ' ἔμεθ' ἔειδεν.

³ v. 293 (= *h. Hom.* IX, 9 e XVIII, 11): σεῖ δὲ γὰρ ῥξ' ἔμενος μεταβόσομαι ἄλλον ὃς ὕμνον: «Tendo começado por ti, passarei para um outro canto».

⁴ Já em Píndaro, *N.*, 2, 1-3, ao falar da grande festa délia, é feita a mais antiga referência a um destes hinos, dando-lhe o nome de proémio: ὅθεν περ καὶ ἑμῖν ὁ ἀπὸν πᾶν πᾶλλ' οἶδοι/ ῥχονται, Διὸς κ' προοίμιον. Na nota primeira ao texto grego, William H. Race comenta: «Composers and reciters of Homeric poems were called “sons of Homer” or “rapsods” (literally “singers of stitched-together verses”). Their independent compositions, like the Homeric Hymns, were commonly called “preludes”» (*Pindar, Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 16-7) Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, p. 8; CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.* pp. X-XI; RICHARDSON, Nicholas James, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Oxford University Press, 1974, pp. 324-25.

⁵ Para Càssola, o hino não é poesia cultural cantada, pois não se destina nem ao culto nem ao canto, devendo preferir-se o termo «proémio». Surgem duas questões: i. dada a extensão variável dos hinos, poder-se-ão também considerar como proémios os hinos breves? Assim sendo, qual a relação entre o proémio e o exórdio?; ii. Não poderão os hinos ser também interpretados como epílogos? As respostas a estas questões são sugeridas pelo próprio estudioso. No *Hino Homérico a Afrodite* (com 293 versos), o exórdio tem 44 versos e, nos hinos menores, tem entre 3 e 22 versos. Nestes hinos, uma série de predicativos (epítetos, prerrogativas, lugares de culto, nascimento dos deuses, entrada no Olimpo, etc.), presentes também nos hinos maiores, constituem o exórdio. O único exemplo de proémio breve é o *Hino Homérico VII*. Para Càssola, o proémio não é o exórdio de um rapsodo, mas sim a primeira rapsódia de uma série e, como tal, deve conter

concepção de proémios, cantos introdutórios, está também de acordo com o facto de os hinos terminarem frequentemente com uma referência a um outro canto, como se vê no *Hino a Afrodite* e no *Hino a Deméter*⁶, entre outros. A concepção do hino como προομιον é todavia questionável, como sublinha A. Bernabé⁷, especialmente se tivermos em consideração os hinos maiores.

Quando inserido num contexto de natureza celebrativa, o termo ὁμνος e seus cognatos apresentam uma esfera semântica bastante ampla, referindo-se a diversos âmbitos do fazer poético grego, sem se restringirem a categorias conceptuais determinadas, ou a géneros poéticos específicos.

Em Álcman⁸, por exemplo, o termo ὁμνος indica explicitamente a obra do poeta, resultado do ὁπος e do χορός. La Bua⁹ considera assim que a presença de elementos constitutivos da composição lírica permitia considerar o ὁμνος como um elemento particular do canto, provavelmente a melodia em oposição à fala e ao movimento da dança. Em Anacreonte, o termo viria a assumir uma acepção simposial e trenódica, como demonstra La Bua¹⁰.

A conotação celebrativa de «canto de louvor» aparece, todavia, em vários fragmentos dos poetas arcaicos¹¹. Na lírica coral, nomeadamente em Píndaro¹², ὁμνος parece, então, identificar-se com o epinício, o canto de louvor e de celebração do herói vitorioso.

Posteriormente, na tragédia esquiliana¹³, afigura-se evidente a relação do hino com o elemento celebrativo, se bem que muitas vezes o termo apareça associado ao lamento, à morte ou

um exórdio próprio. A *Teogonia* pode ser um exemplo da sequência προομιον-ομη, onde um primeiro hino à Musa constitui o exórdio (1-33). Quanto à segunda questão, a propósito da concepção de hinos como epílogos, vd. h. *Hom.* I e XXI. A estrutura regular do hino (saudação inicial; narrativa; saudação final) e a noção de que a divindade honrada será objecto da primeira parte e da última parte do canto parecem ser características comuns a vários hinos. Em alguns *Hinos Homéricos*- I, XI, XIV, XVII, XX- o hino termina, porém, sem o anúncio de um outro hino. Cf. CASSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. XII-XXII.

⁶ Vd. e.g.: h. *Hom.* II, 495: ατρ γ κα σε ο κα ἄλλης μνσομ' οιδος. Wolf, na sua obra *Prolegomena ad Homerum* (1795), concluiu que estes hinos teriam servido de introduções às recitações épicas dos rapsodos, prelúdios recitados antes das obras épicas maiores (*apud* BERNABÉ, Alberto, «Los Mitos de los Himnos Homéricos: el ejemplo del *Himno a Afrodita*», in J. A. López (ed.), *Mitos en la Literatura Griega Arcaica y Clasica*, Madrid, Ediciones Clasicas, 2002, p. 93).

⁷ *Op. cit.*, p. 93.

⁸ Vd. fr. 27 Page : Μσ' γε Καλλιπα, θγατερ Διδος/ ρχ' ρατν Φεπων, π δ' μερον/ μν κα χαρεντα τθη χορν (CAMPBELL, David A., *Greek Lyric Vol. II, Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 416). Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, p. 9.

⁹ *Ibidem*, p. 9. O autor nota como «la generacità della sfera semantica di ὁμνος, orientata talora in senso celebrativo, rimane costante in tutta la lirica coral monodica e corale: il termine si applica a diversi ambiti del mondo culturale greco, senza specifici rapporti con determinata categoria concettuali».

¹⁰ *Ibidem*, pp. 9-11. Cf. Fr. 356 Page, 4-5 (ἄλλο καλοος/ ποπνοντες ν μνοις) e fr. 485 Page (νονμνους τινος θρηντους. μνον γρ κα ννακρων τν θρνν φησιν.), CAMPBELL, David A., *Greek Lyric Vol. II, Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, pp. 54-5 e 132-3.

¹¹ Vd., por exemplo, Terpandro, fr. PMG 698: Ζε, πντων ρχ, πντων γτωρ/ Ζε, σο πμπω ταταν μνων ρχν. (CAMPBELL, David A., *Greek Lyric Vol. II, Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman*, Cambridge, Oxford University Press, 1988, pp. 316-7). Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, pp. 11-2.

¹² O. 1, 8; 2, 1; 3, 3 e 7, 88; P. 1, 60; 2, 14 e 3, 64, entre outros (RACE, William H., *Olympian odes, Pythian odes*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 46-7; 62-3; 78-9; 132-3; 220-1; 232-3; 250-1). Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, pp. 13-4.

às divindades infernais e, noutros casos, relacionado com a temática nupcial. A inserção do $\square\mu\nu\omicron\varsigma$ na temática nupcial verifica-se, por exemplo, em Sófocles¹⁴. Na tragédia de Eurípides¹⁵, mantém-se o sentido lato do termo, associado à conotação celebrativa, mas ganhando, por vezes, o sentido de «canto de dor», sendo inclusivamente sugerida a relação com o treno.

O vocábulo $\square\mu\nu\omicron\varsigma$ não esteve também ausente da comédia dos sécs. V-IV a.C., sobretudo da obra de Aristófanes¹⁶, onde o conteúdo celebrativo ganha uma conotação elegíaca e trenódica.

Na opinião de La Bua e de outros autores, o termo $\square\mu\nu\omicron\varsigma$ caracteriza-se, assim, por uma falta de especificidade, de rigor técnico, visto parecer adaptar-se, em termos gerais, a vários tipos de produção poética de tempos diversos. No clima de oralidade que se vivia até ao final do séc. V a. C., $\square\mu\nu\omicron\varsigma$ tendia a referir-se ao «canto» relacionado com as diversas ocasiões da vida social em que era executado, numa correlação directa com «comportamentos colectivos em contexto de canto, de dança e de rituais religiosos»¹⁷.

A primeira tentativa de configuração teórica dos géneros literários encontra-se num fragmento de Píndaro em que são citados os péanes e os ditirambos, opondo-se os «cantos de vida» aos «cantos de morte», ao mesmo tempo que se faz uma análise da história do treno e dos vários tipos de lamentos fúnebres¹⁸.

Mais tarde, partindo do elemento comum a toda a poesia mélica, a temática do elogio, Platão classifica os vários géneros líricos da época arcaica, fazendo o primeiro ensaio de definição do

¹³ *Vd. Supp.*, 1025 (relação do hino com o elemento celebrativo); *Pers.*, 620 e 625, *Th.*, 868 (associação do hino à morte); *A.*, 709 (relação do hino com a temática nupcial), 1191 (relação do hino com as Erínias, divindades infernais), 1474 (relação do hino com a morte); *Ch.*, 475 (relação com os deuses infernais); *Eu.*, 331 (relacionado com as Erínias, divindades infernais) (=344). SMITH, Herbert Weir, *Aeschylus, Suppliant Maidens, Persians, Prometheus, Seven Against Thebes*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 100-1, 160-1 e 394-5. *Vd. também, a propósito da Oresteia: PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira (tr.), Esquilo, Oresteia- Agamémnon- Coéforas- Euménides*, Coimbra, Edições 70, 1992, pp. 54, 74, 91, 140 e 200. Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, pp. 15-6.

¹⁴ *Vd. Sófocles, Ant.* 815 (DAIN, Alphonse e MAZON, Paul (ed.), *Sophocle, Les Trachiniennes-Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, 4ª ed., p. 103). Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, pp. 16-7.

¹⁵ *Vd. E. Med.*, 192: $\square\mu\nu\omicron\varsigma$ refere-se à produção poética antiga, com conotações religiosas e simpóticas (KOVACS, David, *Euripides, Cyclops- Alcestis- Medea*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 312-3); *IT*, 178, $\square\mu\nu\omicron\varsigma$ com o sentido de «canto de dor» (KOVACS, David, *Euripides, Troian Women, Iphigenia among the Taurians, Ion*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 168-9); *Hipp.* 56, utilizado numa concepção especificamente ritual, laudativa (MÉRIDIÉ, Louis, *Euripide, Hippolyte-Andromaque- Hécube*, 5ª edição, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 31). Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, pp. 17-8.

¹⁶ *Vd. Ar. Av.*, 210 ($\square\mu\nu\omicron\varsigma$ parece designar um canto elegíaco de lamento), 905 ($\square\mu\nu\omicron\varsigma$ ganha um tom encomiástico pela fundação da nova cidade) e 1743 ($\square\mu\nu\omicron\varsigma$ - canto de louvor pelo novo herói divinizado); *Ra.*, 212 e 382 ($\square\mu\nu\omicron\varsigma$ com conotação celebrativa num âmbito especificamente religioso). In ROGERS, Bickley Benjamin, *Aristophanes, The peace- The birds- the frogs*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 148-9, 218-9, 286-7, 316-7 e 332-3. Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷ Edição de Cosi Gentili, citado por LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ *Pi. fr.* 139 (Schroeder= 128c Snell-Maehler). RACE, William H. (ed.), *Pindar, Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 360-3. Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, p. 21, n. 94.

género hínico¹⁹. A sua classificação é feita no sentido de restringir a esfera semântica do termo. Relacionando-o com o pedido à divindade, Platão centra a essência do ἱμνος no seu carácter religioso e cultural, permitindo, assim, a distinção entre ἱμνος, canto de elogio a um deus, e ἡρώων ἱμνος, canto de elogio e de celebração de heróis e homens superiores²⁰. Embora esta distinção não seja constante na sua obra²¹ e apesar de se tratar de uma teorização, não fundamentada nos textos, mesmo nos do próprio Platão, há uma clara mais valia que nos é trazida pela teorização platónica: a subdivisão entre a esfera religiosa e a esfera humana. Assim, visto que a interpretação de Platão carece de fundamentação, porque está dependente de critérios filosóficos, a classificação dos vários géneros poéticos só ganhará rigor técnico, a partir da época helenística. Mesmo assim, no tocante à classificação do género hínico, a teorização helenística continua a testemunhar a oscilação semântica que desde os primórdios caracterizava o termo²².

Mais tarde e seguindo a linha da teorização platónica, Proclo²³ apresenta uma classificação dos vários géneros literários, possibilitando a dedução de três possíveis definições de hino, aparentemente irreconciliáveis: i. género literário de conteúdo divino, diferente do *prosodion* e do péan e oposto ao encómio e ao treno; ii. género que compreende todas as composições dirigidas aos deuses, heróis e homens que mostravam virtudes superiores; iii. canto para a cítara e para um coro (definição mais técnica)²⁴. Estas três definições apontam para duas concepções de hino já referidas: uma mais sintética – canto de elogio- outra mais genérica- canto laudatório de deuses,

¹⁹ Cf. *Lg.* III (BURY, R. G. (ed.), *Plato*, XI, *Laws*, vol. II, Livros VII-XII, Cambridge, Harvard University Press, 1984, pp. 164-253).

Importa salientar que a primeira classificação sistemática dos hinos gregos data do séc. III da nossa era e foi realizada por Alexandre de Numénio e Menandro Retor. Cf. MARTÍNEZ, Marcos, «Los Himnos a Eros en la Literatura Griega», in *Corolla Complutensis in Memoriam Josephi S. Lasso de la Vega*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, p. 163, n. 2.

²⁰ Cf. *R.* X, 607 a4, onde aparece teorizada a função religiosa do hino, distinguindo-se o canto de elogio dirigido aos deuses, do canto de elogio dos homens (SHOREY, Paul, *Plato*, *The Republic*, VI-X, Cambridge, Harvard University Press, 1994, pp. 464-5). Também em *Lg.* VII, 801D, aparece a distinção entre canto para os deuses e elogio dos *daimones* e dos heróis, o que sugere uma separação entre o elemento sagrado e o elemento profano. Note-se no entanto que, na época arcaica grega, os géneros poéticos encontravam-se ainda intimamente associados ao sagrado, não sendo por isso possível concebê-los de uma forma secularizada.

²¹ *Apud* LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, pp. 21-23.

²² La Bua refere alguns poetas exemplificativos da oscilação semântica do género: Teócrito, Apolónio de Rhodes, Diódoro de Sículo, Dionísio de Halicarnasso, Plutarco e Pausânias. Entre os séculos III-IV d.C., os textos associam o carácter sagrado do hino ao panegírico ao imperador. Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, pp. 25-29.

²³ Mantêm-se alguns extractos da obra *Chrestomathia*, que contém uma pormenorizada nomenclatura dos vários géneros literários. Nos caps. 32-40, é feita uma classificação da poesia lírica segundo contexto da execução e a finalidade da composição (cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, pp. 24-5).

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 25. A propósito desta teorização, La Bua refere: «si trata (...) di un uso della terminologia letteraria che richiama in maniera evidente i principi della riflessione platonica. Il senso specifico di ἱμνος come canto di lode per la divinità (ἐπὶ θεῶν) si alterna (...) com quello, piu ampio e generico, di ἡρώων ἱμνος come canto di lode (...) ad “esseri superiori”; (...) Proclo sarebbe, quindi, testimoni della presenza de due campi di utilizzazione semantica del termine, uno limitato alla sacralità della lode, l’altro più generalizzato che sembra giustificare una locuzione de tipo ἱμνος ἡρώων in cui il genitivo epesegetico connota probabilmente la sfera di utilizzazione semantica e in questo quadro la definizione “tecnica” di canto per la cetra con coro *in loco* potrebbe semplicemente ricondurre alla forma e alla struttura della composizione celebrativa».

heróis e homens superiores. Além disso, é mencionada uma outra questão pertinente, relacionada com a ocasião da execução e o tipo de acompanhamento musical.

Menandro o Retor²⁵ estabelece, por sua vez, uma tipologia dos hinos, distinguindo vários subgêneros: hinos invocatórios, de despedida, científicos, míticos, genealógicos, fictícios, precatórios, deprecatórios e mistos. O mesmo autor, ao aludir à componente do elogio, diz que, quando este se faz em honra de uma divindade, deve ser classificado de acordo com essa mesma divindade.

Modernamente²⁶, regista-se a tendência para se diferenciarem os hinos de acordo com a sua estrutura métrica: os hinos rapsódicos, em hexâmetro dactílico (ex: os *Hinos Homéricos*, os de Calímaco e os de Proclo); os hinos citaródicos ou líricos (hinos dos coros das tragédias); os hinos em prosa; e os hinos filosóficos.

Na tentativa da codificação do género literário levada a cabo pelos Alexandrinos, que se basearam em critérios predominantemente temáticos, foram ainda formuladas três teorias etimológicas²⁷ para a explicação do termo: $\pi\mu\nu\omicron\varsigma$ proviria de $\pi\pi\mu\nu\omicron\nu\omicron\varsigma$, $\pi\omicron\mu\pi\nu\omega$, recordando as acções dos seres superiores, ou de $\mu\pi\nu\alpha\iota\omicron\varsigma$, o acompanhamento da festa nupcial, estando o radical $\pi\delta$ - ($\pi\delta\epsilon\iota\nu$) relacionado com a acção de cantar e de celebrar.

Os estudiosos modernos apontam outras possibilidades para a origem etimológica de $\pi\mu\nu\omicron\varsigma$: proviria do védico *sumná*- («benevolência», «pedido»); estaria associado a $\pi\phi\alpha\pi\nu\epsilon\iota\nu$ («tecer»); ou ligado a $\mu\pi\nu$ («membrana», referindo-se à ligação de versos)²⁸. Seja qual for a interpretação, os tópicos do elogio e da celebração surgem como dois componentes fundamentais para a formulação das várias teorias etimológicas.

Por muito vasto que seja o campo semântico do hino e muitas as dúvidas e incertezas acerca daquilo que os antigos e modernos consideram ser as suas características como género literário, podemos concluir que a definição mais vulgarizada, e também a mais «minimalista»²⁹, de hino é a de «canto em honra dos deuses», salvaguardando-se sempre o princípio de que na evolução do género influiu um complexo processo dinâmico de cariz histórico e sociológico que originou alterações mais ou menos significativas e profundas na configuração dos elementos temáticos e formais herdados da tradição.

²⁵ Esta tipologia aparece no primeiro dos seus *Dois tratados de retórica epidictica* (parágrafo 333). *Apud* MARTÍNEZ, Marcos, *art. cit.*, pp. 189-90.

²⁶ *Ibidem*, p. 190. Veja-se, ainda, o estudo de FURLEY, W. D., «Types of Greek Hymns», *EOS*, 81, 1981, pp. 21-41.

²⁷ Estas três teorias têm um denominador comum: a temática do elogio. Vd. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, p. 31.

²⁸ *Apud* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. IX-X e LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, p. 31, nota 147.

²⁹ Cf. GARCIA, John F., «Symbolic Action in the Homeric Hymns: The Theme of Recognition», *Classical Antiquity*, 21, nº 1, 2002, p. 7.

1.2. Os *Hinos Homéricos* e a Poesia Épica

Os *Hinos Homéricos* são assim denominados por terem sido tradicionalmente atribuídos a Homero. No *corpus* dos trinta e três hinos conservados¹, a heterogeneidade em relação à extensão, ao conteúdo, à autoria e mesmo à qualidade aponta para que a composição dos poemas tenha tido lugar em diferentes épocas, em diferentes regiões e tenha sido obra de diferentes poetas. Hoje em dia, crê-se, por diversas razões, que nenhum destes hinos foi composto por Homero².

Na colecção dos *Hinos Homéricos*, costumam distinguir-se dois grupos: um grupo de hinos muito extensos, com uma narração mítica, os chamados «hinos maiores», quatro hinos que têm aproximadamente a extensão dos cantos da *Odisseia*- o *Hino II, A Deméter* (495 vv.), o *Hino III, A Apolo* (546 vv.), o *Hino IV, A Hermes* (580 vv.) e o *Hino V, A Afrodite* (293 vv.); e um outro grupo constituído por hinos mais breves, dos quais, dois dedicados a Dioniso e a Pã, com cinquenta versos aproximadamente cada, são considerados de maior relevo.

Compostos em hexâmetro dactílico e dirigidos aos deuses, os denominados *Hinos Homéricos* foram coligidos na época alexandrina, juntamente com outros hinos atribuídos a Orfeu, a Calímaco e a Proclo, sendo por isso difícil dizer com exactidão quando se realizou a compilação que chegou aos nossos dias³.

Esquecidos durante séculos, desde a própria antiguidade, os *Hinos Homéricos* foram citados apenas vinte vezes nos autores antigos⁴ e não foram comentados pelos filólogos alexandrinos, o que torna difícil fixar a data e o contexto da sua composição. Tendo em consideração o seu tom astrológico, o *Hino a Ares* parece ser posterior à época helenística, o que sugere que a compilação dos hinos tenha sido realizada numa época bastante tardia ou então que este hino tivesse sido posteriormente integrado na colectânea⁵. Não há todavia grandes dúvidas que

¹ A saber: I. *A Dioniso*; II. *A Deméter*; III. *A Apolo*; IV. *A Hermes*; V. *A Afrodite*; VI. *A Afrodite*; VII. *A Dioniso*; VIII. *A Ares*; IX. *A Ártemis*; X. *A Afrodite*; XI. *A Atena*; XII. *A Hera*; XIII. *A Deméter*; XIV. *A Mãe dos Deuses*; XV. *A Hércules de Coração de Leão*; XVI. *A Asclépio*; XVII. *Aos Dióscoros*; XVIII. *A Hermes*; XIX. *A Pã*; XX. *A Hefesto*; XXI. *A Apolo*; XXII. *A Poséidon*; XXIII. *A Zeus*; XXIV. *A Héstia*; XXV. *As Musas e a Apolo*; XXVI. *A Dioniso*; XXVII. *A Ártemis*; XXVIII. *A Atena*; XXIX. *A Héstia*; XXX. *A Geia, Mãe de todos os seres vivos*; XXXI. *A Hélio*; XXXII. *A Selene*; XXXIII. *Aos Dióscoros*. In CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*

² Recorde-se que, nos versos 146-173 do *Hino a Apolo Délio*, a propósito da festa da comunidade Jónica, é sugerido às raparigas que, caso lhes perguntem quem é o homem cujo canto é mais suave, respondam que é Homero. Esta passagem sugere que tradicionalmente a sua autoria era atribuída ao lendário poeta de Quios, opinião que, aliás, está também presente em Tucídides, bem como noutros testemunhos da Antiguidade, mas que tem perdido credibilidade, ao longo dos anos, e que hoje é inaceitável.

³ Em Diodoro (3, 66) encontram-se restos de um outro hino que se pressupõe fazer parte dos *Hinos Homéricos*. Apud LESKY, Albin, *História da Literatura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 106.

⁴ BERNABÉ, Alberto, *op. cit.*, p. 93.

⁵ Cf. LESKY, Albin, *op. cit.*, p. 106. Segundo WEST, Martin L. («The Eight Homeric Hymn and Proclus», *Classical Quarterly*, 20, 1970, pp. 300-4), é sustentável a hipótese de o autor do hino VIII ter sido o neoplatónico Proclo (séc. V d. C.), o que vai ao encontro da interpretação de Lesky de que o hino terá sido incorporado tardiamente na colectânea.

alguns destes hinos, os quatro maiores pelo menos, provenham da época arcaica, isto é, dos séculos VII-VI a.C., aproximadamente⁶.

Na opinião de A. Lesky⁷, os *Hinos Homéricos* estão associados à tradição rapsódica e denotam uma dependência clara da linguagem homérica⁸. Compostos em estilo épico, centram-se, contudo, em temas alheios ao mundo da grande poesia heróica, o que lhes confere «uma singularidade e um encanto especial».

Será conveniente salientar, no entanto, que os ἑμῶν ἰμνοὶ apresentam algumas características comuns não só com a poesia épica mas também entre si: estão compostos em hexâmetro; seguem a dicção épica; invocam uma divindade. Na estrutura dos hinos é possível detectar também alguma regularidade: iniciam-se por uma *inuocatio* (exórdio que anuncia o tema do hino e celebra as qualidades da divindade), a que se segue a *narratio* (a *pars epica* ou argumento central, que se estende por dezenas ou centenas de versos) e terminam com uma *dimissio* (uma despedida formular, associada frequentemente a um breve pedido)⁹.

As semelhanças e diferenças são também visíveis em termos linguísticos, nomeadamente no que diz respeito às afinidades com a linguagem épica. O *Hino a Afrodite*, por exemplo, tem em comum com Homero vinte e dois versos inteiros (num total de duzentos e noventa e três) e cerca de cento e quarenta fórmulas. O *Hino a Apolo Pítico* (III, 179-546) tem em comum trinta e oito versos e cerca de cento e cinquenta fórmulas. O *Hino a Apolo Délio* (III, 1-178) oito versos e sessenta e cinco fórmulas comuns a Homero. O *Hino a Afrodite* tem igualmente dois versos com fórmulas específicas de Hesíodo. Também no que diz respeito ao léxico os hinos são diferentes. No *Hino a Afrodite*, há vinte e dois vocábulos não-homéricos¹⁰. Com base nestes e noutros dados, Càssola¹¹ conclui que os hinos não são todos repertório de uma mesma tradição rapsódica, mas aparecem marcados por um certo ecletismo. Os hinos maiores podiam mesmo provir de três ou quatro «escolas» diferentes¹².

⁶ Sobre a questão cronológica em geral dos *Hinos Homéricos*, vd. especialmente RICHARDSON, Nicholas James, *op. cit.*, pp. 3, 10-1; CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 249; e JANKO, Richard, *Homer, Hesiod, and the Hymns. Diachronic development in epic diction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, a quem se deve o estudo mais desenvolvido da cronologia relativa, não só dos hinos, mas também de Homero e de Hesíodo.

⁷ *Op. cit.* p. 104.

⁸ Nos versos 146 ss. do *Hino a Apolo Délio*, quando se refere uma festa cultural da comunidade jónica em que as raparigas dançavam à roda, divertindo todo o auditório, encontra-se uma indicação relativa às circunstâncias de execução desta denominada «poesia sub-épica». Sobre esta questão veja-se o magnífico estudo de HOEKSTRA, A. *The Sub-Epic Stage of the Formulaic Tradition. Studies in the Homeric Hymns to Apollo, to Aphrodite and to Demeter*, Amsterdam-London, North Holland Pub. Co, 1969 (1970),

⁹ Apesar de alguns hinos obedecerem à estrutura tripartida, outros há que só têm exórdio e despedida (*h Hom. X*), ou então apenas exórdio (*h Hom. VI e XII*). Sobre a estrutura dos Hinos, vd. *infra*, subcapítulo 1.4; vd. também EVANS, Stephen, *Hymn and Epic. A Study of their Interplay in Homer and the Homeric Hymns*, Turku, Turun Yliopisto, 2001, pp. 61-5.

¹⁰ CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. L-LI.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. LII.

¹² Mesmo não seguindo a opinião de O. Pavese de que os *Hinos Homéricos* e Hesíodo incluir-se-iam numa tradição continental distinta da épica jónica homérica, poder-se-á aceitar, como advoga Jenny Strauss

Na opinião da maioria dos críticos modernos, os hinos conservados são posteriores aos poemas homéricos e talvez até a parte da obra hesiódica¹³. Segundo outros estudiosos, os hinos derivariam por *imitatio*, quer de um quer de outro, pelo facto de os poetas dos hinos usarem versos e fórmulas quer de Homero quer de Hesíodo¹⁴. Os elementos comuns a Homero, Hesíodo e aos *Hinos Homéricos* demonstram apenas que todos os aedos pertenciam e partilhavam uma tradição homogénea, que não coartava o impulso de inovação¹⁵.

A dificuldade¹⁶ que tem ocorrido é que, examinando um hino onde predominam elementos «tardios» (palavras, fórmulas e inovações linguísticas), supõe-se que todo o texto seja tardio. Mas, contrariamente a isso, é possível que poetas diferentes, num mesmo período, tenham usado uns uma linguagem mais arcaizante, outros uma linguagem mais «moderna». Além disso, os hinos com histórias mais complexas poderiam ser considerados mais tardios, não pela composição mas pela redacção. Em termos gerais, pode ser dito que os *Hinos Homéricos* espelham um mosaico linguístico com fórmulas e vocábulos herdados da tradição épica, se bem que as análises linguísticas não tenham conseguido solucionar de um modo definitivo a questão da cronologia.

O texto dos Hinos está conservado em apenas vinte e nove manuscritos bizantinos tardios¹⁷, o que leva à conclusão de que a sua difusão terá sido muito reduzida, quando comparada com a de outros poemas em hexâmetro. Relativamente à origem tardia dos hinos, pode concluir-se, de forma algo simplista, que muitas formas próprias dos hinos consideradas tardias não o são, pois têm também paralelo na *Iliada* e na *Odisseia*. Dos Hinos maiores, o *Hino a Deméter* e o *Hino a Hermes* são os que usam uma linguagem menos tradicional, quer em relação aos poemas épicos, quer em relação aos outros hinos, ao passo que o *Hino a Afrodite* é o mais homérico, no estilo e na linguagem.

Clay («The Homeric hymns», in MORRIS, Ian e POWELL, Barry (ed.), *A New Companion to Homer*, Leiden, New York, Koln, Mnemosyne, sup. 163, 1997, p. 492), «que os hinos constituem um género separado dentro do *epos* hexamétrico, um género com a sua pré-história e evolução, utilizando uma dicção tradicional e técnicas por vezes paralelas ou sobrepostas, mas outras vezes divergentes, das que eram adoptadas pela épica heróica.».

¹³ Vd. infra subcapítulos 1.3 e 3.1..

¹⁴ CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. LII. Este é o mesmo argumento com que se explica que Hesíodo imita Homero. Tudo o resto, isto é, fórmulas e palavras não documentadas nos dois grandes poetas eram consideradas inovações. Assim, um hino era tão mais tardio quanto mais numerosos fossem os elementos não homéricos. Para Càssola, esta teoria não é regra: a linguagem formulaica era tradicional e não podemos saber qual o contributo de um simples aedo para o património comum. Todas as fórmulas eram igualmente anónimas, sem «direitos de autor». Usá-las não obrigava o poeta a pedir autorização aos poetas que as usaram anteriormente, pois tudo era do domínio público: versos e palavras.

¹⁵ Idem, *ibidem*, pp. LII-I. No que diz respeito à língua, é possível separar os passos onde predominam arcaísmos daqueles em que predominam inovações, de forma a distinguir cronologicamente os poemas homéricos dos outros cantos épicos e os cantos mais arcaicos dos cantos mais tardios, na *Iliada* e na *Odisseia*.

¹⁶ Idem, *ibidem*, pp. LIII-IV.

¹⁷ Vd. JANKO, Richard, *op. cit.*, pp. 1-2.

1.3. Cronologia e contexto dos *Hinos Homéricos*

A cronologia dos chamados *Hinos Homéricos* é desconhecida e são muito escassas as informações que possuímos acerca da forma como os hinos funcionavam no seu contexto original¹. As hipóteses de datação dos vários hinos sugeridas pelos estudiosos oferecem-nos, todavia, uma cronologia relativa, mais ou menos consensual. Hoje aceita-se que os quatro hinos maiores (*h. Ap.*, *h. Ven.*, *h. Cer.* e *h. Merc.*) provenham do século VII-VI; alguns dos mais pequenos são difíceis de datar, mas o *Hino a Pã* será possivelmente do século V; os *Hinos a Hélios* e a *Selene* serão certamente anteriores à época helenística; e o *Hino a Ares*, devido ao seu estilo e conteúdo, parece ser o mais tardio de todos por estar muito próximo dos de Proclo, um filósofo neoplatónico da Antiguidade tardia, cujos hinos foram compilados em alguns manuscritos juntamente com os *Hinos Órficos*².

Também não é possível reconstruir, em rigor, o contexto originário destes hinos, pois sabe-se muito pouco sobre o local da sua *performance* (festivais ou auditórios privados); desconhece-se o seu modo de apresentação (por um aedo ou um rapsodo; cantado ou declamado; dançado ou acompanhado com mimo); e não há informações seguras, relativamente ao acompanhamento musical³, ou ao tipo de auditório. A escassez de testemunhos tem levado alguns estudiosos a valorizarem algumas indicações internas dos próprios hinos⁴, especialmente as referências ao contexto competitivo do canto⁵ e à natureza do auditório⁶ que assistia à *performance* desse género

¹ GARCÍA, John F., *art. cit.*, p. 6.

² Sobre a questão cronológica dos Hinos Homéricos em geral, vd. especialmente ALLEN, HALLIDAY & SIKES, ed. (*op. cit.*), J. HUMBERT (*op. cit.*) RICHARDSON (*op. cit.*, pp. 10-11), CÀSSOLA, (*op. cit.*, p. 249) e R. JANKO, (*op. cit.*, pp. 19 ss.), a quem se deve o estudo mais desenvolvido da cronologia não só dos hinos, mas também de Homero e de Hesíodo, baseado principalmente em critérios linguísticos. Relativamente à cronologia dos «hinos maiores», R. Janko sugere as seguintes datas: *Hino a Afrodite V* (675); *Hino a Apolo Délio* (660), *Hino a Deméter* (640), *Hino a Apolo Pítico* (585) Apud CLAY, Jenny Strauss, *art. cit.*, p. 490.

³ Num passo singular do *h. Hom.* IV dedicado a Hermes encontramos uma referência, mesmo que indirecta, a esta questão do acompanhamento musical: o jovem deus canta, fazendo-se acompanhar ao som da lira, instrumento musical de sete cordas, que ele afirma ter inventado (vv. 54-6). Note-se que a cronologia deste hino baseia-se, principalmente, nesta referência à «invenção» da lira de sete cordas que, como sugere F. Càssola (*op. cit.*, pp. 170-1), não deveria ser anterior ao século VII a. C.. O mesmo autor é de opinião que não era de estranhar que nesta época – e talvez até no próprio século VIII a. C. – existisse uma relação sinónima entre *kitharis*, *phorminx*, *lyra* e *chelys*. Convém referir também que, num passo do *Hino a Apolo* (vv. 514-16), encontramos uma descrição do deus, com uma lira na mão, a presidir a uma dança, o que sugere que, nos hinos antigos, a palavra estaria associada à música e à dança. Cf. EVANS, Stephens, *Hymn and Epic. A Study in Homer and the Homeric Hymns*, Turku, Turun Yliopisto, 2001, pp. 35 e ss.

⁴ Vejam-se os passos aduzidos por Stephens Evans, *op. cit.*, p. 74.

⁵ Vide e. g.: *h. Hom.* VI, 19-20 (o segundo dos três hinos dedicados a Afrodite), em que o aedo pede que lhe seja concedida a vitória no *agon* com esse seu canto; o *h. Hom.* III, 174-5 (dedicado a Apolo Délio), onde o aedo se apresenta como um profissional itinerante, originário da rochosa ilha de Quios. Refira-se a propósito que, na Grécia arcaica, as principais competições rapsódicas de que há testemunho são: os *agones* de Delos, em honra de Apolo, século VIII a. C. (Cf. *h. Ap.*, 146-50, 169-70); Certames como o que é referido por Hesíodo (*Op.* 654 ss.); competições rapsódicas em Sícion, que se desenvolveram até ao final da época de Clístenes (séc. VI a. C.); recitações épicas das Grandes Panateneias (séc. VI a. C.); e outros *agones* ocasionais.

de poesia. Não podemos esquecer que, embora narrem mitos divinos, e denotem, em alguns casos, uma estreita relação com os ritos gregos, os Hinos emergiram num contexto não exclusivamente cultural, mas também associado ao da poesia épica. É assim muito difícil tentar compreender as circunstâncias que envolveram a composição e a execução dos *Hinos Homéricos*, sem estabelecermos uma ligação com os outros géneros de poesia hexamétrica⁷ da época.

Eva Stehle⁸ salientou que a «bardic poetry» da época arcaica – a épica heróica, os cantos aos deuses, a literatura gnómica e genealógica – «was sung or recited solo by specialists», e que entre o século VII e V a.C., estaria a cargo de aedos/rapsodos itinerantes que executariam as suas *performances* em ocasiões públicas, onde frequentemente se incluíam *agones*. Num estilo tradicional da dicção épica e dedicados a divindades, os *Hinos Homéricos* seriam textos originários de uma tradição poética oral, e só posteriormente foram fixados pela escrita, à semelhança do que se terá passado com as epopeias homéricas. Assim, há que separar a questão da composição do momento da redacção.

Para F. Càssola⁹, o autor dos hinos poderá até ter experimentado várias formas até chegar à forma definitiva e porque, inicialmente, os hinos terão sido cantados e recitados, as circunstâncias da passagem à escrita terão sido muito diversas e até diferentes para os diversos hinos. A este propósito, e mais particularmente no que diz respeito ao *Hino a Afrodite*, é digno de destaque o facto de o texto do códice se apresentar límpido e sem lacunas ou corrupções graves, o que faz supor que a fixação escrita deste hino não tenha sido tão complicada como a dos outros. Contudo, a existência de uma variante (136/136 a), típica dos manuscritos rapsódicos, fortalece a usual explicação da justaposição de diversas versões, facilmente compreendida se aceitarmos que o hino terá passado por uma longa fase de transmissão oral. Para além disso, a ausência de lacunas e corrupções pode ser atribuída à pureza e simplicidade de estilo, que tornou fácil o trabalho dos redactores e dos copistas¹⁰. Na opinião de Richard Janko¹¹, alguns hinos – entre os quais o *Hino a*

⁶ Vd. vv. 146-173 do *Hino a Apolo Délio*: a propósito da festa da comunidade Jónica, confirma-se que à festa de Delos afluem Jónios, com os seus filhos e as suas esposas, divertindo-se, de forma ruidosa, com o pugilato, o canto e a dança. É também descrita a alegria que o canto provocava. Eva Stehle (*Performance and Gender in Ancient Greece*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1996, p. 178) considera «anómala» que esta referência metapoética do Hino ao seu próprio contexto seja um «sintoma» do seu carácter: «it is a mimesis of communal poetry and correspondingly anti-Panhellenic». Ao invés, as narrativas hínicas que não se destinavam a um local específico detinham um carácter pan-helénico: «Alternatively, a bard could thematize his own authority as a form of compensatory validation: he could exalt a Panhellenic point of view in opposition to the local one as the product of his superior knowledge» (p. 177).

⁷ Sobre esta questão vd. STEPHENS, Evans, *op. cit.* p. 50. Se bem que Ruijgh, seguindo Meillet, tenha sugerido para o hexâmetro uma origem minóica, porque era um metro que não se adaptava às características da língua grega, mantém-se todavia válida a tese mais tradicional de que a épica homérica, a poesia didáctica de Hesíodo e os *Hinos Homéricos* derivavam de um origem comum: séculos de desenvolvimento do hexâmetro.

⁸ *Op. cit.*, p. 170 e ss. Atente-se que esta autora inclui sob a designação de «bardic poetry» - título do capítulo quarto da sua obra – aquela cujo *performer* era umas vezes designado por aedo e outras por rapsodo, segundo as fontes antigas, se bem que os últimos não se fizessem acompanhar pela lira/*phorminx*.

⁹ *Op. cit.*, p. LVIII.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 249.

Afrodite, o Hino a Deméter e o Hino a Hermes - já teriam sido influenciados pelo uso da escrita na sua composição.

Aceita-se, efectivamente, como muito provável, que concursos de poesia épica abrissem, na época arcaica, com um hino-proémio dedicado à divindade. O conjunto desses proémios poderá ter sido compilado em qualquer época entre os sécs. IV a.C. e II da era cristã, num tempo em que os textos já haviam conquistado a sua autonomia poético-literária. Os hinos parecem ter tido, no entanto, uma fase de transmissão¹² escrita precária, facilmente sujeita às influências da transmissão e da difusão oral. Todavia, durante o processo de difusão, fixação e pan-helenização da épica heróica, os hinos-proémios desenvolveram-se como um género poético¹³ com características estruturais e temáticas peculiares, mesmo que sob a égide do elemento formulaico da dicção épica.

Diferentemente dos poemas épicos, os *Hinos Homéricos* apresentam, todavia, uma estrutura básica tripartida¹⁴ (o aedo invoca, no presente, um deus que cante ou que lhe conceda o dom de cantar; referência aos atributos do deus protagonista, que se poderia estender através de uma narração do passado mítico; despedida final, em que o aedo retorna ao presente e pode prometer que o voltará a cantar ou, simplesmente, que se vai suceder outro canto)¹⁵, a sua temática é de natureza mítica e o protagonista é sempre uma divindade. Neste sentido, como salientou A. Bernabé, estes *Hinos* acabam por denotar uma intencionalidade cosmológica (porque relacionados com a configuração do mundo), que implicava obrigatoriamente uma «organização do sagrado»¹⁶.

William Race¹⁷ demonstrou a estreita relação entre a intenção retórica do autor do hino, ao criar uma composição poética que pretende agradar à divindade, e a expressão formal dessa intenção, enquanto Ann L. T. Bergen¹⁸, considerando que os hinos homéricos representavam uma reelaboração da *invocatio* épica, salienta o carácter «sagrado» conferido à apóstrofe, um expediente

¹¹ JANKO, Richard, *op. cit.*, p. 188.

¹² Segundo Filippo Càssola, (*op. cit.*, p. LIX) a transmissão e a difusão dos hinos era diferente da da épica. Os manuscritos eram para os árbitros das execuções rapsódicas e fixavam uma forma considerada a autêntica ou a melhor. Mas isso não acontecia com os hinos que inauguravam/abriam os *agones*: estes eram elementos extrínsecos à narrativa épica e não necessários para a entender e apreciar, e por isso tornaram-se textos autónomos. Ann L. T. Bergen («Sacred Apostrophe: re-presentation and imitation in the Homeric Hymns», *Arethusa*, 15, 1982, pp. 83-108) acrescenta que, nessas situações, um *Hino Homérico* era uma espécie de «*páregon*» de um aedo/rapsodo profissional, que funcionava como «abertura» do canto épico num *agon*, quer estivesse inserido num festival consagrado a um deus ou numa festividade em honra de um príncipe (p. 83).

¹³ Cf. CLAY, J. T., *The Politics of the Olympus, Form and meaning in the major homeric Hymns*, Princeton, 1989, p. 5, que inclui os Hinos numa tradição relativamente independente da outra poesia hexamétrica arcaica.

¹⁴ Sobre a estrutura dos hinos homéricos em geral, vd. o excelente estudo de R. Janko («The structure of the Homeric Hymns: a Study in Genre» *Hermes*, 108, nº1, 1981, pp. 9-24).

¹⁵ Cf. BERNABÉ, A., *op. cit.*, p. 97. William Race realça como requisitos retóricos da tradição hínica, a $\square\rho\chi\square$, a $\chi\square\rho\iota\varsigma$ e o pedido (RACE, William H., «Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns», *Greek Roman and Byzantine Studies*, vol. 23, nº 1, 1982, p. 5).

¹⁶ pp. 96-98.

¹⁷ RACE, William H., *art. cit.*, pp. 5-14.

¹⁸ *Art. cit.*, p. 85. Esta estudiosa centra as suas reflexões no *Hino a Apolo*, que considera ser o mais exemplificativo desta função da apóstrofe hínica.

utilizado geralmente, no princípio e no final de um hino, que «becomes one grand invocation, one grand display of the power not just to describe, but to epiphanize a god through speech». A *representação* do deus que se pretendia alcançar através desse *tropos* retórico, conferia à voz poética um destaque ímpar e verdadeiramente original, se tivermos como termo de comparação a épica homérica, ao mesmo tempo que lhe concedia uma prova do poder poético do seu discurso.

Todas estas questões transportam-nos, implicitamente, para uma das questões mais debatidas pelos estudiosos: o tipo de relação que os *Hinos Homéricos* teriam com os rituais¹⁹. Supõe-se que os hinos originariamente não teriam uma mera função de entretenimento; eram cantos de natureza sagrada²⁰, daí a sua definição genérica de cântico de elogio, de louvor a um deus. J. F. Garcia²¹ veio recentemente retomar a ideia de que os hinos tinham uma função ritual básica, em todas as cerimónias públicas da Grécia arcaica, porque visavam, através da narrativa, *presentificar* o deus.

Na opinião do referido autor²², os hinos pretendiam a consecução ritual da presença divina, e essa presença era conseguida não por meio da invocação da divindade, mas sim por meio da narrativa²³, por meio de «uma história», de certo modo análoga à dos textos de magia, com poderes encantatórios, porque a palavra detinha poderes mágicos. Usar a narrativa com o objectivo de obter a presença divina é chamado por Kenneth Burke²⁴ uma «acção simbólica». Todos os hinos seriam, assim, «invocativos», cléticos²⁵, isto é, marcados, entre outras características, pela presença da *klêsis*, que tinha como objectivo a consecução da presença divina em determinadas ocasiões, uma função tipicamente ritual. Mas, como já foi visto, esta interpretação «ritualista» dos hinos não é consensual, e muitos estudiosos preferem considerá-los «proémios», cantos que precediam a *οἶμη* heróica. Apesar de ser igualmente dotada de vários significados²⁶, como o termo «hino», a noção de proémio é mais clara e mais restrita, se bem que nada sugira sobre a hipotética função

¹⁹ Recorde-se que, recentemente, Jenny Strauss Clay argumentou de modo persuasivo que, apesar das muitas características que partilham com as preces e os hinos de culto, os *Hinos Homéricos* mostram pouca relação com a prática ritual (art. cit., p. 489). Sobre esta questão, vd. ainda o estudo de John F. Garcia (art. cit.).

²⁰ Sobre as origens do hino vd. Stephens, Evans, op. cit. p. 39 e ss. Sabe-se que os hinos cultuais, como aqueles que seriam cantados nas procissões de Elêusis e de Delos, por exemplo, estarão na origem deste género de poesia, mas pouco mais se pode acrescentar por falta de testemunhos.

²¹ Art. cit., pp. 8-9. Recusando a dicotomia tradicional entre «textos religiosos» e «textos literários», este estudioso acredita que «elements of ritualised discourse in the Hymns point directly to ritual motivation and function and that these elements can still be partially recovered through an attentive reading of the texts.» (p. 8).

²² GARCIA, John F., art. cit., pp. 9-15.

²³ Ibidem, p. 16: «This is a major internal index of the ritual nature of the hymns' occasion, and, as a feature of the poetics governing their composition, of the situational pragmatics that are the prime justification of their formal and thematic traits.».

²⁴ Apud GARCIA, John F., art. cit., p. 11.

²⁵ A prova de que a *klêsis* foi bem sucedida é dada pela aparição da divindade diante do sujeito que a invocou. Cf. por exemplo, Píndaro, O. 1, vv. 71-4, onde *Poséidon* emerge do mar, a pedido de Pélops (RACE, William H., *Olympian odes, Pythian odes*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 54-5). Outras vezes, os deuses vagueiam pela terra, sem serem convidados, disfarçando-se e envolvendo-se com os homens, no amor e na guerra, no auxílio e na vingança.

²⁶ Vd. CASSOLA, Filippo, op. cit., p. 13.

ritual desse tipo de composições poéticas. É verdade que todos os *Hinos Homéricos* são dedicados à divindade e quase todos terminam com a promessa de um outro canto, um facto que abona a favor da teoria já defendida por Wolf²⁷ de que os hinos maiores se destinavam a preceder não uma rapsódia mas um *agon* rapsódico, isto é, uma cerimónia mais longa onde participavam vários aedos.

Não quer isto dizer, todavia, que os hinos fossem, nesses tempos remotos, considerados textos «literários», completamente desligados da esfera ritual. Esta dicotomia é demasiado moderna para ser aplicada ao contexto da poesia grega arcaica que, como se sabe, se desenvolveu numa fase pré-literata, profundamente marcada por uma antiquíssima tradição oral que se perpetuou durante alguns séculos, mesmo depois da introdução da escrita, e que, de um modo mais ou menos directo, evoluiu no seio de uma cultura por natureza *performativa*, muito votada a práticas rituais e cultuais. No que diz respeito aos Hinos, não existem provas de que eles possuísem uma qualquer função cultural ou ritual, mas isso não invalida completamente a hipótese desses *prooimia*, pela sua natureza narrativo-simbólica, cumprirem uma função ritual básica, que afinal era uma característica comum de todas as cerimónias públicas da Grécia arcaica.

Independentemente das conclusões a que se chegue relativamente à função dos hinos, é quase certo, na opinião de Càssola²⁸, que os hinos sejam o produto de uma compilação de exórdios e de despedidas avulsos, das antigas competições narrativo-rapsódicas²⁹. Muitos dos hinos menores poderiam até ser variantes dos exórdios e das conclusões dos hinos maiores (XIII 1-3 e II 1-2 e 490-5; VIII 1-13 e IV 1-9 e 579-8), ou variantes de outros.

Apesar de se desconhecem o contexto e as circunstâncias concretas em que se executavam este tipo de composições, convém não esquecer que dois *topoi* característicos dos hinos são o elogio e a súplica: elogio, porque se pretende captar a benevolência da divindade; súplica, porque se deseja alcançar uma actuação concreta da mesma divindade ou, pelo menos, pô-la em disposição favorável. Além disso, nos hinos, são recordadas as esferas de acção dos deuses, os perigos da sua actuação e o papel dos homens em relação a eles, de um modo que visa assegurar uma relação estável e equilibrada entre o homem e a divindade. Conhecedor dos poderes da divindade e dos perigos que ela representa, o aedo, ao estabelecer uma relação com o deus, glorificando-o e/ou pedindo-lhe ajuda, tornava-se uma espécie de demiurgo, contribuindo, desse modo, para a manutenção da ordem universal³⁰.

²⁷ Apud CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 15: «secondo il Wolf, gl'inni omerici erano destinati a precedere non una rapsodia, bensì un agone rapsodico, cioè una cerimonia che doveva durare parecchie ore (forse parecchi giorni), e cui partecipavano vari poeti».

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 60.

²⁹ Como já foi referido na n. 5, p. 23, os concursos de poesia épica, documentados desde muito cedo, podiam ser periódicos (Panateneias, Festivais Délios, entre outros) ou ocasionais, como era o caso das cerimónias fúnebres. Recorde-se que o *Hino a Afrodite* VI termina com o pedido «concede-me a vitória neste *agon*» (vv. 19-20), sugerindo uma relação entre este tipo de composições e os *agones*.

³⁰ BERNABÉ, Alberto, *op. cit.*, pp. 98-99.

1.4. A Estrutura dos Hinos

Baseados na tradição literária, Alexandre de Numénio e Menandro Retor³¹ ofereceram uma codificação do género hínico onde foram enumeradas as várias partes constitutivas do hino, segundo uma ordem e uma frequência definidas com base na estrutura do discurso encomiástico e seus núcleos temáticos preponderantes – o elogio e a súplica³², em especial – e em estreita relação com o esquema da retórica epidíctica que, obedecendo a fórmulas linguísticas mais ou menos fixas, não coarctava as tendências inovadoras de cada poeta.

Se são inquestionáveis as semelhanças formais entre o género hínico e a épica, sobretudo no que diz respeito ao verso, às fórmulas e aos esquemas narrativos, também não podem deixar de se constatar algumas analogias entre os hinos e as composições líricas, especialmente se considerarmos o facto de que todos os hinos, incluindo os de menor extensão, obedecem a uma estrutura básica tripartida³³. Por via de regra, os hinos iniciam-se com uma introdução onde, referindo-se ao presente, o poeta pede à divindade que cante, ou então o próprio aedo diz que vai cantar; segue-se uma parte central³⁴ de extensão variável, onde se faz uma breve referência aos aspectos característicos do deus ou se apresentam pequenas exemplos da sua actuação, incluindo por vezes, sobretudo no caso dos hinos maiores, largas e complexas narrativas míticas; por último, no final do hino, o aedo volta ao presente e despede-se da divindade, prometendo-lhe geralmente um novo canto ou referindo que passará para um outro deus. A análise do *corpus* hínico³⁵ que chegou aos nossos dias provou que muitos dos hinos apresentam essa estrutura tripartida, na qual predomina o elemento narrativo. Assim, em relação aos *Hinos Homéricos*, poder-se-á pressupor o seguinte esquema-base de estruturação, que aliás parece constituir uma característica formal do género³⁶:

- 1)- *Propositio*- introdução, invocação ou proémio;
- 2)- *Gesta*- narração da esfera de acção da divindade, parte épica ou argumento central;
- 3)- *Dimissio*- saudação à divindade e despedida final.

³¹ Cf. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, p. 63.

³² É consensual considerar que os hinos são um misto de elogio e súplica, procurando, por um lado, captar a benevolência da divindade, ao mesmo tempo que se procura obter dessa mesma divindade uma disposição favorável. Cf. BERNABÉ, Alberto, *op. cit.*, p. 98.

³³ Cf. BERNABÉ, Alberto, *op. cit.*, p. 97.

³⁴ Inexistente nalguns hinos (vd. H. XIII).

³⁵ Onde se incluem os chamados Hinos Homéricos (33 hinos), os Hinos de Calímaco, os Hinos de Proclo e os Hinos Órficos.

³⁶ Cf. LA BUA; Giuseppe, *op. cit.*, pp. 64-5.

Estes três núcleos são complementados, nos hinos maiores, com a presença de um quarto tópico relativo aos temas celebrativos do *Genus*, da *Mansio* e das *Timai* da divindade celebrada³⁷. É ainda possível identificar, dentro da estrutura singular de cada hino, uma série de temáticas fixas³⁸ que tendem a fundir-se segundo uma determinada lógica, através da associação e da ampliação dos vários elementos referidos. Outro aspecto digno de destaque é o facto de os motivos celebrativos- *Genus*, *Mansio* e *Timai*- e os motivos narrativos- *Narratio* ou *Gesta*- não estarem sempre presentes na totalidade em cada hino, nem obedecerem sempre ao mesmo esquema compositivo, o que indicia o grau de liberdade compositiva que os *aedoi* -poetas teriam para adaptar um esquema-base tradicional, a uma certa variedade de temas e motivos.

A propósito da especificidade da estrutura formal dos *Hinos Homéricos*, Richard Janko³⁹, centrado nas características genológicas mais marcantes⁴⁰, concorda que se denota uma preferência clara por uma estrutura tripartida- *introdução*⁴¹, *secção do meio*⁴² e *conclusão*⁴³- mas a sua fundamentação apresenta algumas particularidades que permitem uma análise mais minuciosa da estrutura dos hinos, ao mesmo tempo que possibilita uma distinção bastante pertinente – dada a variedade formal dos *Hinos Homéricos* – entre um grupo de hinos a que chama *hinos atributivos*- centrados nos atributos à divindade- e um outro grupo, que designa como *hinos míticos*- centrados na narrativa mítica⁴⁴.

³⁷ Esta estrutura podia ainda ser aumentada com alguns *topoi*: anúncio do canto na 1ª. pessoa; epítetos da divindade- indicadores do seu culto e funções; orações relativas que introduzem diferentes aspectos dos atributos e esfera de acção da divindade; saudação à divindade.

³⁸ La Bua considera que a composição temática é um forte indício a favor da composição oral do hino. A estruturação apresentada segue usualmente o seguinte ordenamento compositivo: i+ ii e iv+ iii. Cf. *H. Ap.* 3. Vd. LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, pp. 64-5.

³⁹ JANKO, Richard, «The structure of the Homeric Hymns: a study in genre», *Hermes*, 109, 1981, vol. 1, pp. 8-24.

⁴⁰ Baseado num estudo de Hamilton, que tem como referência um trabalho de Thomas Weischadle, Richard R. Janko (*art. cit.*, p. 9) enuncia algumas das características genológicas mais frequentes: o facto de, no primeiro verso, aparecer o nome da divindade, um atributo e um verbo no imperativo, constituindo a chamada *invocativo*; o mito central ser introduzido por uma oração relativa (a primeira do hino); os hinos maiores referirem a «tarefa do poeta» no final; as partes que antecedem e que se sucedem ao mito tenderem a ser relativamente constantes no hino.

⁴¹ Richard Janko considera que a *introdução* engloba tudo o que vem antes do primeiro pronome relativo, argumentando que a invocação às Musas, presente em onze dos hinos, não parece relacionar-se com nenhuma outra característica dos mesmos (*art. cit.*, p. 11).

⁴² A «secção do meio» pode aparecer estruturada em quatro momentos: os *Atributos*; o *Priamel* (uma espécie de ponte entre os atributos e o mito. Vd. *h. Ven.* V, 2 ss. e 34 ss., onde o *Priamel* delimita uma passagem atributiva); o *Mito* (segue, na maioria das vezes, a introdução, mas pode também aparecer na sequência de uma passagem atributiva e de um *Priamel*); e o *Prolongamento* (algumas linhas dedicadas a trazer o poema para o tempo presente). Idem, *ibidem*, pp. 11-15.

⁴³ A conclusão pode ter três elementos: uma saudação; uma prece com alusão ao canto; uma referência à passagem para um outro canto (*ibidem*, pp. 15-6).

⁴⁴ Partindo da distinção entre aquilo a que chama *mito* (acontecimentos que tiveram lugar no passado) e as *características gerais e sumárias* da divindade (o não-mito, isto é, o que acontece no presente, os atributos da deusa), Weischadle estabelece uma distinção entre os *hinos atributivos* e os *hinos míticos*. Richard Janko esclarece: «A Hymn whose middle portion consists of Attributes will be called an 'Attributive' hymn, while a Hymn with a Myth as central portion will be called a 'Mythic' Hymn» (*art. cit.*, p. 11).

Alberto Bernabé⁴⁵, partindo da distinção entre os hinos maiores, que contêm uma narração mítica, e os hinos menores, limitados geralmente a um enunciado cerimonioso de epítetos ou à apresentação de uma breve cena protagonizada pela divindade, enuncia os aspectos mais característicos dos mitos presentes nos hinos maiores. Tendo como referência um vasto contexto mítico conhecido do público⁴⁶, as narrações míticas aparecem centradas em temas tradicionais, de origem diversificada (indo-europeia e oriental), mas organizados num conjunto coerente de matriz helénica. O protagonista do hino é uma divindade individual que vive uma situação de *krisis*⁴⁷ e o hino parece querer definir ou redefinir o papel que ocupa essa mesma divindade. Cada transformação do mundo implica a necessidade de reestruturar a ordem hierárquica, os *erga*⁴⁸ e as *timai*⁴⁹ dos deuses, fazendo os mitos dos hinos parte de uma cosmogonia que, mais do que narrar os mitos da criação, pretende analisar o processo de configuração da ordem do mundo, fixando com exactidão a função de cada deus dentro da nova ordem instituída por Zeus. Os hinos visam a organização do sagrado, a solução da crise, com implicações pragmáticas de natureza etiológica, patentes, por exemplo, nas alusões à criação de uma festa, à instauração de um culto, à assunção de determinadas obrigações para com a divindade ou ao nascimento⁵⁰ de uma determinada personagem. Essa organização do sagrado assume um carácter pan-helénico, de natureza político-religiosa, sempre que pretende configurar um sistema de classificação do mundo baseado nas relações de poder entre os deuses, na sua hierarquia e estratificação. Assim, do conflito chega-se à ordem, da organização desregrada, à organização centralizada e hierarquizada do sagrado⁵¹.

Para La Bua⁵², são duas as características essenciais do hino rapsódico: por um lado, a tendência para enquadrar a estrutura num esquema definido e constante, em torno de temas e características retórico-estilísticas convencionais; por outro lado, a variedade técnico-compositiva,

Com base na estruturação apresentada, Richard Janko classifica o *Hino Homérico a Afrodite V* como um hino compósito, pelo facto de conter uma introdução, uma passagem atributiva (com características peculiares) e um mito (*ibidem*, p. 19). A este propósito, será feita uma referência mais minuciosa, no subcapítulo 3.2..

⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 94- 99.

⁴⁶ O *aedo* selecciona certos aspectos míticos que o público facilmente insere num contexto mais amplo.

⁴⁷ Essa *krisis* pode dever-se a vários motivos: nascimento de um novo deus (vd. *H. a Apolo* e *H. a Hermes*); ou um conflito de interesses entre divindades (*H. a Afrodite* e *H. a Deméter*) em que o conflito dá origem à substituição de uma situação anterior não perfeita por outra definitiva e mais moderna.

⁴⁸ Referem-se às esferas de acção do deus, às suas actividades, aos seus poderes, às suas «principais funções», e também, indirectamente, às dos mortais que os ajudam.

⁴⁹ São as honras devidas aos deuses, os seus privilégios, estabelecidos pela hierarquia divina, e o que deve ser evitado pelo ser humano na sua interacção com a divindade.

⁵⁰ No caso do *H. a Afrodite*, o anúncio do futuro nascimento de Eneias pretende expor os limites que separam o humano do divino. A participação de personagens humanas nos mitos que integram os hinos acentua o papel tido pelos homens nos *erga* e nas *timai* dos deuses.

⁵¹ Relativamente aos mitos secundários presentes em muitos dos hinos, Alberto Bernabé refere que estes não devem ser entendidos como digressões, porque constituem aspectos complementares desta organização do sagrado, formando com a narrativa principal um verdadeiro sistema mítico. Idem, *ibidem*, p. 97.

⁵² *Op. cit.*, p. 68.

manifestada quer por meio da utilização de motivos específicos e particulares, quer pela diferente configuração desses mesmos motivos.

A estrutura do hino parece, pois, resultar de um longo processo evolutivo, denotando afinidades com a *precatio*, presente na épica homérica, utilizada por Hesíodo (*Th.* 1-104 e *Op.* 1-10), Teógnis (I, v. 1-4), na lírica grega arcaica em geral, nas partes corais da tragédia, na comédia de Aristófanes e até mesmo na literatura Helenística⁵³.

A propósito da estrutura hínica, importa ainda salientar a importância tida pela presença divina em muitos dos hinos. Independentemente do modo como se dá a invocação da divindade ou o seu aparecimento, há um conjunto de elementos que constituem a base narrativa de muitas das cenas típicas de epifania divina, quer na épica quer nos hinos homéricos. Os principais elementos caracterizadores deste tipo de cenas parecem ser o «disfarce», o «reconhecimento» e a «recompensa» (ou punição). J. F. Garcia⁵⁴ representa a estruturação desses três elementos narrativos convencionais num esquema-síntese, onde são destacados os seus segmentos narrativos mais frequentes:

1. Visita e presença de uma divindade (geralmente disfarçada)
 - 1.1. O deus aparece disfarçado...
 - 1.1.1. ... de mortal
 - 1.1.2. ... de animal
 - 1.1.3. ... de uma outra forma
 - 1.2. Interação verbal deus/humano(s)
2. Reconhecimento ou incapacidade de reconhecimento da divindade (antes da revelação)
 - 2.1. Incapacidade de reconhecimento
 - 2.1.1. Esquecimento simples
 - 2.1.2. Erro de avaliação
 - 2.2. Reconhecimento
 - 2.2.1. O mortal reconhece a beleza, esplendor ou milagre da divindade
 - 2.2.2. χαίρει
 - 2.2.3. o mortal conjectura acerca da identidade da divindade
 - 2.3. O deus confirma o reconhecimento
 - 2.3.1. θύσσει
 - 2.3.2. O deus identifica-se
3. Retribuição
 - 3.1. A divindade aterroriza ou castiga o esquecimento

⁵³ Idem, *ibidem*, pp. 69-70 e 71- 83.

⁵⁴ GARCIA, John F., *op. cit.*, p. 15. Nem todos os elementos acima referidos estão presentes em todos os hinos. O narrador faz uma selecção, seguindo normalmente uma sequência relativa dos mesmos. Mais à frente, será visto como é que esta estrutura se adapta ao aparecimento de Afrodite a Anquises, no *Hino Homérico a Afrodite V*.

3.1.1. Sinais aterradores

3.1.2. Punição

3.2. O deus recompensa a perspicácia

3.2.1. Em vida

3.2.2. Depois da morte

Pressupõe-se, assim, que a presença da divindade se configura na estrutura narrativa mediante uma determinada organização de elementos funcionalmente necessários e mais ou menos fixos, que combinam uma série de motivos tradicionais e contribuem para a codificação de um significado simbólico, culturalmente pertinente.

Obedecendo a uma estrutura tripartida básica- introdução, mito e despedida- o *Hino a Afrodite* parece subverter, no entanto, a sequência narrativa típica que deveria subjazer à estrutura de uma cena de aparição/visitação divina, integrando toda uma série de episódios e relatos que indiciam uma transgressão ao modelo convencional, aparentemente de natureza digressiva, mas que representam um contributo fundamental para o significado do hino. É com base em todos esses pressupostos que será apresentado, no subcapítulo 3.2., um esquema da estrutura do *Hino Homérico a Afrodite V*, que constituirá o ponto de partida para uma análise do poema.

2. A Afrodite grega

2.1. Nome, genealogia e locais de culto

Tem sido difícil explicar a origem do nome de Afrodite, uma deusa possivelmente de origem pós-micénica que os gregos acrescentaram ao seu panteão, localizando o seu culto na ilha de Chipre, mais propriamente em Pafos.

Tradicionalmente relaciona-se o nome Afrodite com Ἄφροδις, seguindo-se a interpretação etimológica de Hesíodo¹, na sua narrativa teogónica, onde diz que a deusa se formou da «branca espuma» do mar. A este propósito, William Hansen² levanta uma questão pertinente: que tipo de Ἄφροδις Hesíodo teria em mente? Este estudioso sugere duas hipóteses: a espuma poderia ser simplesmente a espuma do mar³; ou então seria o esperma saído dos *medea* de Úrano, que caíram sobre o mar⁴.

Na sequência da análise do mito hesiódico, e de forma relativamente genérica, poder-se-ia supor que os genitais produziram o sémen e que, por sua vez, este, misturado com a espuma, gerou a deusa. Se for defendida a primeira interpretação, destaca-se a ligação genética de Afrodite ao mar; se se optar pela segunda possibilidade, sai reforçado o papel de Afrodite como deusa da sexualidade.

Não é propósito deste trabalho chegar a conclusões definitivas em relação a esta, como aliás em relação a outras questões. Interessa, sobretudo, reflectir sobre a questão levantada por William Hansen: os antigos não entram em desacordo em relação à função da Ἄφροδις como *matrix*, mas sim em relação à natureza da Ἄφροδις. As interpretações dividem-se entre «espuma» e «sémen», não sendo possível apresentar uma argumentação definitiva, uma vez que a forma vaga como o mito foi narrado não permite saber como é que o autor entendia este processo de fecundação tão fora do usual⁵. Depois de analisar os argumentos aduzidos pelas diferentes interpretações⁶, William

¹ Cf. *Th.* 176-200, especialmente vv.190-91.

² William Hansen («Foam- Born Aphrodite and the Mythology of Transformation», *American Journal of Philology*, vol. 121, nº 1, 2000, pp. 1-18) faz um estudo minucioso, por um lado acerca da relação que se pode estabelecer entre Afrodite e Ἄφροδις, por outro acerca da mitologia da transformação.

³ Esta possibilidade está evidente em Ovídio, *Fasti* 4. 61-2: «*a spumis est dea dicta maris*» (FANTHAM, Elaine, *Ovid, Fasti, Book IV*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 58-9).

⁴ Proposta defendida por Licht (*apud* HANSEN, William, *art. cit.*, pp. 4-5) e testemunhada em Carnuto 24; Nonn. D. 13. 439 (*In ROUSE, W. H. D., Nonnos, Dionysiaca, Book I- XV*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 460-1); e *Esc. Vet. Teog.* 191.

⁵ Note-se que, como observa Jaa Torrano (*op. cit.*, p. 44), na *Teogonia* a procriação processa-se de dois modos: por união sexual ou por cissiparidade. Curiosamente, Afrodite, a deusa que vai tutelar a sexualidade e o amor, resultará de um processo de fecundação atípico, que combina a violência com o dolo. Cf. ainda Vinciane Pirenne- Delforge, «L' Aphrodite grecque: contribution à l' étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique», Liège, Centre International d' Étude de la Région Grecque Antique, 1994- XII, Kernos supplément, 4, p. 313: «sa naissance affirme clairement la puissance des forces de l'amour et de la génération qui se distinguent désormais des couplements indifférenciés des

Hansen considera não ser satisfatório optar por uma ou por outra possibilidade, entendendo ser a mistura das duas a mais aceitável, embora sem carácter definitivo. Para o estudioso, não é plausível que Hesíodo tivesse uma interpretação em mente e pudesse aludir a outra. Por isso, conclui que a relação entre a «espuma do mar» e o «sémen», neste mito, é uma relação de identidade, baseada em vários tipos de relação que os mitos de metamorfoses podem confirmar⁷. No caso da espuma, Hansen considera que Hesíodo a terá entendido como uma única substância: *aphros*.

Esta é apenas uma das questões relativas à interpretação etimológico do nome da deusa, decorrente da relação do mesmo com o elemento $\phi\mu\gamma$, uma possibilidade suficientemente problemática por si só, que se distingue de entre um manancial de conjecturas formuladas, que intentam uma explicação da origem do nome $\phi\mu\delta\gamma$.

Relacionada com esta possibilidade, surge uma outra, referida por Càssola e defendida por Kretschmer⁸, segundo a qual o nome da deusa deve ser explicado como um lexema composto de origem grega: $\phi\mu\gamma$ - $\delta\gamma$, «que caminha sobre a espuma (do mar)»⁹.

Maass¹⁰ foi um dos primeiros helenistas a postular uma origem indo-europeia do nome da deusa, apresentando uma explicação bem diferente. Baseado em contextos em que a palavra

origines». A versão que é transmitida por Hesíodo justifica o título «Afrodite Urânia», «filha de Úrano» ou «Celeste Afrodite», por oposição a Afrodite *Pandemos*. No séc. IV, baseado nas duas versões relativas à ascendência de Afrodite, Platão imaginaria a existência de duas Afrodites diferentes: a deusa do amor puro- a que nasceu de Úrano (o Céu), a Afrodite Urânia; a deusa do amor vulgar- a filha de Dione, a Afrodite Pandémia (do povo inteiro), ou seja, a Afrodite Popular. Estas duas Afrodites encaixam perfeitamente na teoria platónica: um amor humano, carnal, comum a todos os homens; e um amor mais sublime, sentido geralmente pelos adolescentes.

⁶ Cf. HANSEN, William, *art. cit.*, pp. 6-7. Este estudioso apresenta alguns argumentos que defendem uma e outra possibilidade. Relativamente à análise do mito como referindo-se à «espuma do mar», lembra que, naturalmente, a espuma das ondas se acumularia à volta de um objecto no mar- os *medea*- o que faz pensar que Hesíodo teria isso em mente, pois seria desnecessário localizar a cena no mar, se em questão estivesse apenas o sémen. A alusão ao mar colocaria logo na mente do auditório a ideia da espuma das ondas e *aphros* referir-se-ia mais a essa espuma do que ao sémen. A possibilidade de o mito se referir ao «sémen» é também plausível, porque se diz que Úrano foi castrado, quando se preparava para se unir sexualmente a Gaia, o que pressupõe que Hesíodo considerasse que o fluido do órgão sexual cortado originasse descendência em Gaia. O texto da *Teogonia* (vv.188-191) sugere que a $\lambda\epsilon\upsilon\kappa\gamma$ $\phi\mu\gamma$ se formou à volta dos *medea*, ou seja que a espuma surgiu do membro e não do mar. Note-se que os mitos Anatólio e Órfico correspondentes referem o nascimento de Afrodite em directa relação com os órgãos e os fluidos sexuais masculinos, e não com o mar.

⁷ William Hansen (*art. cit.*) postula a teoria da metamorfose, cujos principais pressupostos tentaremos resumir: as narrativas de transformação, como as metáforas, estabelecem uma conexão entre duas coisas diferentes. Um exemplo radical é a transformação física de um ser humano em animal (ou vice-versa), em planta, em pedra, que corresponde a uma mudança drástica de forma ou de substância. Outro exemplo é o caso das metamorfoses homólogas, de uma simples criatura num complexo de coisas diferentes mas relacionadas (mudança de situação e de função). Um terceiro caso é o da metamorfose aspectual, o caso da transformação das lágrimas de Aurora em orvalho (acentua a identidade essencial de duas substâncias aparentemente diferentes).

⁸ *Apud* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 241.

⁹ Esta teoria etimológica de matriz indo-europeia fundamenta-se principalmente no texto de Hesíodo, que divide o nome em duas partes: $\phi\mu\gamma$ («espuma») e $\delta\gamma$ («que caminha», «viandante»), sendo o contexto épico considerado uma prova de peso para a origem grega do nome. Mas a história da sucessão de Úrano/Cronos e o consequente nascimento de Afrodite, pela sua originalidade na tradição teogónica grega, pode reflectir a influência dos mitos de sucessão orientais. Além disso, a versão de Hesíodo não está de acordo com a genealogia homérica ou a que se encontra na poesia grega arcaica, que nos fala de Afrodite como «a filha de Zeus» (*Il.* V, 348 ss.).

significa «beleza», «encanto», considera $\phi\rho\omicron\delta\tau\eta\varsigma$ um nome abstracto com um significado metonímico em que a metáfora «espuma brilhante» pode referir a beleza, explicando a sua formação da seguinte maneira: $\phi\rho\omicron\varsigma$ («espuma»)+ $\delta\tau\eta$ («brilhante») , oriunda da raiz $*dei$ («brilho»).

Vittore Pisani¹¹ parte da mesma análise dos lexemas- $\phi\rho\omicron\varsigma$ («espuma») + $\delta\tau\eta$ («brilhante»)- mas a explicação etimológica que apresenta difere da de Maas. Para Pisani, a versão do mito apresentada por Hesíodo é um reflexo de um mito pré-indo-europeu segundo o qual o primitivo deus do céu foi substituído pelo deus do céu, da luz e da chuva. Quando o deus primitivo do céu foi castrado, apareceu uma deusa do brilho, idêntica ao amanhecer ou ao arco-íris. Assim, Afrodite derivaria de $\phi\rho\omicron\varsigma$ («nuvem») + $\delta\tau\eta$ («brilho»). O estudioso refere que, na versão grega do mito, essa deusa é Afrodite. Para Pisani, Afrodite é a «nuvem brilhante» que emerge quando Úrano (o primitivo deus-céu do mito original de sucessão) é substituído por seu filho Cronos (o novo deus-sol brilhante). Apesar das débeis evidências comparativas com o mito pré-indo-europeu, Deborah Dickmann considera que a etimologia apresentada por Pisani é bem fundamentada, uma vez que, na *Teogonia* (190-1), $\lambda\epsilon\upsilon\kappa\omicron\varsigma\ \phi\rho\omicron\varsigma$ significa «espuma (ou nuvem) branca», uma análise que, apesar de ser objecto de algumas reservas¹², pode ser apoiada pelo facto de, na épica¹³, as nuvens estarem relacionadas com Afrodite na sua dupla função de protectora dos heróis troianos e de deusa do amor. Além disso, a proposta de análise apresentada por Pisani realça o carácter celestial de Afrodite, já destacado anteriormente. Deborah Dickmann¹⁴ lembra o número de epítetos e funções narrativas que Afrodite partilha com Éos e com *Usas*, a deusa do amanhecer Índica. As semelhanças na arte e no culto entre Afrodite e Éos parecem sugerir que Afrodite corresponda à deusa indo-europeia do amanhecer, embora haja algumas diferenças, como, por exemplo, a que se refere ao local de nascimento. Mas a verdade é que Afrodite parece ter conservado alguns vestígios dessa sua origem celeste, se pensarmos na fórmula homérica $\delta\tau\alpha, \Delta\iota\omicron\varsigma\ \theta\upsilon\gamma\tau\eta\rho$, ou nos casos em que é associada às nuvens ou a carros que atravessam o éter. Na épica grega, todavia, as funções mais realçadas de Afrodite não são como deusa do amanhecer, mas como patrona dos Troianos e especialmente como deusa do amor e da beleza, se bem que as deusas do amanhecer pudessem também estar relacionadas com o amor: Eos (relação amorosa); *Usas* (referida como esposa ou amante). Na época dos poemas homéricos e de Hesíodo, o papel de

¹⁰ *Apud* BOEDEKER, Deborah Dickmann, *Aphrodite's entry into Greek Epic*, Leiden, E. J. Brill, 1974, p. 10.

¹¹ *Idem, ibidem*, pp. 10-1.

¹² *Idem, ibidem*, p. 12.

¹³ Hom. *Il.* III, 380-424: No campo de batalha, Afrodite esconde Páris numa nuvem para o ocultar de Menelau. Depois coloca-o no seu quarto, dominado por um doce desejo, e, disfarçando-se de velha, vai chamar Helena para a conduzir junto do herói troiano. Esta reconhece a deusa pelo pescoço, pelo peito e pelos olhos e, apesar da resistência inicial, cede e dirige-se ao quarto, unindo-se a Páris. Vd. também *Il.* XIV, 343, 350: uma nuvem esconde Zeus e Hera, enquanto se unem no amor, no monte Ida.

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 14-17.

Afrodite como deusa do amor¹⁵ era o mais importante e as suas origens celestes estavam esquecidas, excepto na linguagem formulaica herdada pela poesia épica.

A análise etimológica do nome de Afrodite tem-se orientado por dois itinerários divergentes: a teoria indo-europeia, que temos vindo a referir; a teoria não indo-europeia, que remete para uma origem oriental. Apesar da pertinência dos estudos que defendem a origem indo-europeia do nome da deusa, são também dignos de destaque vários estudos que determinam a origem não indo-europeia do nome de Afrodite.

Para Hommel¹⁶, Afrodite é uma pronúncia errada do nome fenício divino *Astoret* (*Astarte*), uma hipótese reformulada por Hubert Grimmel¹⁷ que postulou dois estádios intermédios de pronúnciação na passagem de *Astarte* a Afrodite.

¹⁵ Na *Iliada* (V, 428-30), o poeta delimita a função da deusa como deusa do casamento, mas não parece que a deusa preferisse os amores legítimos (h. *Hom.* V, vv. 7, 33 e 38, a deusa ilude os amantes). A deusa simboliza as forças irreprimíveis da sexualidade, no desejo erótico que ateia entre os seres vivos (é, por isso, muitas vezes representada no meio das feras que a escoltam). Ela tutela um $\pi\rho\omega\varsigma$ cósmico, que regula todo o universo: deuses, homens e animais (h. *Hom.* V, vv. 1-6). A sua esfera de influência restringe-se à consumação da sexualidade e do prazer, uma noção já presente na *Odisseia* (XXII, 444), onde o nome da deusa aparece ligado ao acto sexual. Para os comentadores de Homero, Afrodite é o desejo amoroso, a atracção dos prazeres carnaís, estrangeira à razão (Eurípides, *Lydus*, *De Mensibus*, IV, 64, diz que o seu nome tinha já a marca da sua loucura: chama-se Afrodite porque deixa «loucos» [*aphronas*] os amantes). O culto a Afrodite contém alguns resíduos arcaicos, devendo esta divindade ser entendida como a força que impulsiona o homem a unir-se à mulher, a *Dea* Madre. Note-se, ainda, que Afrodite aparece relacionada com vários episódios amorosos, nos quais participa, quer como protagonista, quer como adjuvante (vd. *supra*, p. 35, nota 13). Na *Iliada*, por exemplo, Zeus sucumbe ao feitiço da fita encantada que Afrodite emprestara a Hera, com o pretexto de que esta ia tentar acabar com as querelas entre Oceano e Tétis (XIV, 216 ss.).

Afrodite não se limita a incentivar e apoiar os amores alheios, protagonizando as suas próprias e diversas paixões. Afrodite, a mulher de Hefesto, o deus coxo de Lemnos, que ela ridiculariza em várias situações, amava Ares, o deus da guerra. Além disso, a deusa encantou-se com Faetonte (Hes. *Th.*, vv. 986-991) e com Adónis (filho da mortal Mirra, perseguida pelo pai, o rei da Síria, Tiante, e acolhida pelos deuses que a transformaram em árvore, que deu à luz, passados dez meses, o jovem Adónis, origem do litígio entre Perséfone e Afrodite (vd. Apolodoro, *Bibl.*, III, 14, 4, in FRAZER, James George, *Apollodorus- The Library*, Vol II, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 85-9; Higino, *Fab.* 58, in BORLAUD, Jean-Yves, *Hygin, Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 52; Serv. ad Virg., *Ecl.*, X, 18; Hinos Órficos, 56, 9). Na *Teogonia* (vv. 986-991), conta-se como Afrodite raptou Faetonte, o filho de Aurora, para o tornar seu servidor. Na *Odisseia* (VIII, 266-366), é descrita a famosa história das aventuras amorosas de Afrodite e Ares, contada por Demódoco para entreter Ulisses quando este é convidado na corte dos Feaces.

O tema de maior relevância em termos narrativos é o que diz respeito aos amores de Afrodite com o amante mortal Anquises (vd. BOEDEKER, Deborah Dickmann, *op. cit.*, pp. 64-84). Na épica, nomeadamente na *Iliada* (II, 819-21) e na *Teogonia* (1008-10), este herói troiano é referido como seu amante, mas é sobretudo no *Hino Homérico a Afrodite* V, sob a forma da mais longa e mais desenvolvida história na épica grega de um encontro entre uma deusa e um mortal, que a relação amorosa protagonizada por Afrodite e Anquises é tratada de modo particularmente grandioso. Afrodite aparece, por vezes, desejosa de ultrapassar os limites da sua influência: vd. *Hino Homérico a Afrodite* V, onde a deusa submete a vontade do próprio Zeus, sendo depois castigada. A propósito da intervenção de Afrodite noutros campos que não o do amor, vd. *Il.* XXI, vv. 426 ss. (a par dos humanos, os deuses também lutam, inclusivamente a deusa do amor) e *Il.* V, 339 ss. (Afrodite é ferida por Diomedes e Zeus sugere-lhe que se afaste do campo de batalha, pois o amor é diferente da guerra). Vd. GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, trad. port., Algés, Difel, 1999, 3ª ed. e BUFFIERE, Félix, *Les Mythes d'Homère et la Pensée Grecque*, Paris, Belles Lettres, 1973, pp. 168-172 e 302-306.

¹⁶ *Apud* BOEDEKER, Deborah Dickmann, *op. cit.*, p. 6. A propósito da hipótese formulada por Hommel, vd. também WEST, Martin L., «The name of Aphrodite», *Glotta*, vol. 76, nº 1-2, 2000, pp. 134-35.

¹⁷ BOEDEKER, Deborah Dickmann, *op. cit.*, p. 7.

Silvio Ferri¹⁸ sugere que Afrodite seja uma corrupção de uma forma não atestada como **a Phrygite* que indicaria a origem da deusa entre os Frígios. O seu verdadeiro nome seria **Venes*, reflectido no nome de Eneias, e uma tribo frígia teria trazido o nome *Venes* para a Etrúria onde evoluiu para a latina *Vénus*.

M. Hammerstrom¹⁹, por outro lado, embora mantenha a teoria que defende uma relação com a Etrúria, sugere que o nome Afrodite está relacionado com a forma etrusca **(e) prθni*, designativa de um cargo etrusco elevado, supostamente afim ao grego *πρῶτανις*²⁰, fazendo derivar estas palavras de uma forma mediterrânica não atestada que significaria «rei». Assim, Afrodite significaria «Rainha» ou «Senhora».

Jean Przyluski²¹ considera Afrodite um nome composto, relacionado com a dupla função de Afrodite como deusa da fertilidade e deusa marinha. O primeiro elemento seria *φρ*, cuja origem estaria no panteão mediterrânico. Aproveitando os estudos de Benveniste²², segundo os quais, através de uma hipotética forma etrusca **apru(n)*, a palavra *φρ* originaria o nome do mês latino primaveril *Aprilis*, Przyluski considera que *φρ* deva ter sido, originariamente, a deusa da vegetação e da reprodução. O mesmo estudioso relaciona o segundo elemento do nome composto *φροδῶτη* com uma deusa do mar creto-fenícia **Deti*, um nome com reflexos no grego *Θῆτις* e *Τηθῆς*, e no título de culto *Δαῖτις*. Przyluski considera que *φρ* e **Deti*, dois nomes não indo-europeus, se combinam no nome composto *φροδῶτη* que é, por sua vez, uma deusa compósita, da fertilidade e do mar.

Na opinião de Martin L. West²³, um helenista de grande renome internacional, que recentemente apresentou uma explicação etimológica revolucionária para o nome da deusa, é pouco provável que Afrodite se trate de um lexema de origem grega ou mesmo indo-europeia, e muito menos que provenha de uma etimologia egípcia. Também pouco plausíveis se afiguram as hipóteses de provir de um étimo anatólio ou mediterrânico, equivalente ao grego *πρῶτανις* («chefe, mestre»), sendo mais plausível a explicação que a associa à sua congénere oriental, de origem semítica, *Astarte*²⁴, sobretudo devido às características partilhadas pelas duas divindades. Martin L.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 7.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 7.

²⁰ Sem a vogal inicial presente em *(e) prθni* e em *φροδῶτη*.

²¹ Apud BOEDEKER, Deborah Dickman, *op. cit.*, pp. 7-8.

²² Idem, *ibidem*, pp. 7-8.

²³ WEST, Martin L., «The name of Aphrodite», *Glotta*, vol. 76, n° 1-2, 2000, pp. 134-138.

²⁴ **start-Astarte*. Càssola (*op. cit.*, pp. 241-2) considera eufemístico entender Afrodite como uma deformação de *Athtart*, uma vez que a distância entre estes dois nomes é muito grande, acrescentando que, a ter origem fenícia, este teria sido usado primeiramente em Chipre, onde as influências fenícias são mais antigas e sensíveis. Por outro lado, no culto cipriota, no fim da época tardia, Afrodite não era identificada por meio de um nome individual: em Pafos, é a «Senhora», ou a «Páfia»; em Amatunte, é a «Cípria», sendo apenas a tradição literária que identifica Afrodite com Chipre.

West está convicto de que o nome da deusa era de facto «genuinamente semítico»²⁵, embora não o considere derivado directamente de *□start*.

Os argumentos que sustentam a interpretação de West vêm opor-se a muitos outros, mais tradicionais, entre os quais aqueles que foram formulados, com base em informações que a Antiguidade legou, quer por influência da versão homérica quer através do celeberrimo passo do texto hesiódico em que é narrado o não menos célebre nascimento de Afrodite (*Th.* 176-200). Curiosamente, também entre estes dois testemunhos não existe consenso. Na versão homérica, Afrodite é filha de Zeus e de Dione²⁶ e o seu culto situa-se em Dodona. Na *Teogonia*²⁷ hesiódica, a deusa encontra a sua origem no acto de castração de Úrano²⁸ por Crono. Hesíodo constrói uma narrativa teogonicamente coerente, mas que não encontra paralelos na mitologia oriental²⁹.

²⁵ Vejam-se os argumentos aduzidos por Martin L. West (*op. cit.*, pp. 134-7) e em que se baseia sua conclusão de que o nome de Afrodite pode ser uma adaptação grega de um antigo radical semítico **Aprodit* ou **Aprodit*, «um apelativo feminino baseado numa raiz triconsonântica *prd-* ou *prd-*» (p. 137), relacionado fonológica e morfologicamente com o cipriota-fenício (p. 138).

²⁶ *Il.* V, vv. 370-417: ferida pelo humano Diomedes, a deusa Afrodite queixa-se à sua mãe, Dione, sendo, de seguida, aconselhada pelo pai, Zeus, a afastar-se das questões da guerra. Rudhardt (*Le Rôle d'Éros et d'Aphrodite dans les Cosmogonies Grecques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, pp. 18 ss.), referindo-se à tradição homérica, esclarece o papel de Zeus, o mais novo dos filhos de Cronos, a sua revolta e a vitória que o fez impor-se aos Titãs, tornando-o senhor do Olimpo. Quanto a Dione, o seu papel parece limitar-se ao de educadora de Afrodite (vd. também *h. Hom.* III, 93). Sabe-se que esta divindade recebe culto num dos principais santuários do Crónida, o de Dodona, e que o seu nome parece ser uma forma feminina do de Zeus, parecendo, deste modo, participar da natureza do mesmo deus. Na sequência desta análise, Rudhardt afirma: «Aphrodite se trouve donc liée à lui (Zeus) doublement» (*ibidem*, p. 19). Vd. Pirenne-Delforge («Conception et Manifestations du Sacré dans L'Hymne Homérique à Aphrodite», *Kernos*, vol. 2, 1989, pp. 188). Homero submete Afrodite à autoridade do pai, num tempo em que grandes conflitos cósmicos foram resolvidos.

²⁷ Vv. 188-206. Afrodite terá nascido do esperma de Úrano, derramado no mar depois da castração pelo seu filho Crono (daí a lenda do nascimento de Afrodite, surgindo da espuma do mar, «a mulher nascida das ondas»). Hesíodo conta como Úrano, o céu, esposo de Geia, não deixou que os filhos vissem a luz. Enquanto Úrano abraçava Geia, o seu filho Crono castrou-o com uma foice e lançou os seus genitais ao mar. À medida que o órgão cortado avançava pelo ar, o «sangue» caía deles até à terra, enchendo Geia com vários tipos de descendência: Erinias, Gigantes e Ninfas, caindo finalmente sobre as águas do mar. Da espuma em contacto com o órgão, emerge uma jovem deusa que, ao dirigir-se para a terra, passa pela ilha de Citera, localizada na costa sul do Peloponeso, dirigindo-se depois para a distante ilha de Chipre. São estas circunstâncias do nascimento da jovem deusa Afrodite que transparecem nos seus epítetos «Cítéria» e «Cípria».

²⁸ Úrano é a personificação do céu como elemento fecundo pois só a castração faz do acto sexual um acto verdadeiramente fecundo. Depois de ser mutilado por Crono, Úrano introduz no mundo, após o aparecimento de Afrodite, a ordem, tornando impossível a procriação desordenada e nociva. Como afirma Pirenne-Delforge («L' Aphrodite grecque : contribution à l' étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique», Liège, Centre International d' Étude de la Région Grecque Antique, 1994, XII (Kernos supplément, 4, p. 314), o mito da castração de Úrano é um mito de sucessão divina que constitui uma variante do tema cosmogónico da separação do céu e da terra. É necessário haver uma distância entre o masculino e o feminino para que a sua união seja equilibrada. O poder de Úrano era ilimitado até ao nascimento dos seus filhos, mas um poder deve ter resistências para que o seu exercício seja efectivo. Com o nascimento de Afrodite, vemos que a castração de Úrano não põe fim à sexualidade, mas define as condições do seu exercício.

Walter Burkert (*Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, trad. port. de M. J. Simões Loureiro, Lisboa, Serviço de Educação Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 305) lembra que, sendo Afrodite a mais velha dos deuses olímpicos, com a separação do céu e da terra, aparece também o poder da união, proporcionando a deusa o desenvolvimento do mundo. Cf. Jean Rudhardt, *op. cit.*, pp. 10-17: « le myth doit être compris (...) dans sa signification cosmique, dans sa signification politique, dans sa signification

Os santuários de Pafos, em Chipre, e de Cítera, fundados pelos Fenícios, terão sido os mais antigos locais do culto de Afrodite, no mundo grego³⁰. O *Hino Homérico a Afrodite* V pressupõe a existência destes dois cultos mais antigos, como testemunham os vocábulos Κῶπριδος (2); Κυθερεῖης (6); ὅς Κῶπρον, ὅς Πῶφον (58-59); ἐὶ δὲ Κῶπρον (66); Κυθερεῖης (175); Κῶπροιο (292); Κῶπρου (*h. Hom.* VI, 2). Para Tumpel³¹, Κυπρογενεῖα³² não pretende tanto realçar a sua origem cipriota mas principalmente localizar o nascimento de Afrodite, resultante da castração de Úrano, na sequência do mito apresentado por Hesíodo. Cítera seria o primeiro local que a deusa teria abordado. Este estudioso considera, no entanto, que a origem do culto a Afrodite está na Tessália e que, daí, através das migrações eólicas, ter-se-á difundido pela Ásia Menor, chegando à Beócia, à Ática, ao Peloponeso, até alcançar Chipre.

Apesar de os mitos relativos ao nascimento da deusa em Chipre ou em Cítera fazerem supor que o seu culto tivesse a sua origem numa destas ilhas, tendo-se difundido depois para todo o mundo grego, as fontes³³ oferecem a possibilidade de outras análises³⁴.

theologique» (p. 14). Segundo André Virel (*apud* CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 669) há três fases da evolução criadora: 1ª fase: cosmogenia (Úrano)- indiferença caótica e indiferenciada; 2ª fase: esquizogenia (Crono)- tempo de paragem, regulador; 3ª fase: autogenia (Zeus)- organização, ordenação, continuidade da evolução.

²⁹ Cf. José Antonio Fernández Delgado, «Elaboración hesiódica del mito», in J. A. Lopez-Férez (ed.), *Mitos en la literatura Griega Arcaica y Clásica*, Madrid, Ed. Clásicas, p. 84.

³⁰ Cf. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 235.

³¹ *Apud* HUMBERT, Jean, *Homère Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 141.

³² Hes. *Th.* v. 199. Cf. V. Pirenne-Delforge, «L' Aphrodite grecque : contribution à l' étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique», Liège, Centre International d' Étude de la Region Grecque Antique, 1994, XII, Kernos supplément, 4, p. 316. Não é Chipre que aparece mas sim Κυπρογενεῖα. Note-se que Afrodite está ligada desde o seu nascimento a lugares precisos, o que é original na *Teogonia*.

³³ Cf. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 239-43.

³⁴ Os Délios, por exemplo, consideravam que a sua Afrodite era proveniente de Creta, tendo sido Teseu o fundador do seu culto, ao regressar com Ariadne da sua expedição contra o Minotauro, trazendo consigo de Cnossos a imagem arcaica da deusa (Call., *Del.* 307-9, in MAIR, A. W. e MAIR G. R., *Callimachus, Hymns and epigrams, Lycophron Aratus*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 108-11; Plu., *Thes.* 21,1, in FLACELIÈRE, Robert et alii, *Plutarque, Vies, Thésée- Romulus, Lycurgue- Numa, Tome I*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 29; Paus., IX, 40, 3, in JONES, W. H. S., *Pausanias, Description of Greece, Books VIII. 22- X*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 356-7). Também Safo relaciona Afrodite com Creta (fr. 2, I L-P, in CAMPBELL, D. A., *Sappho and Alcaeus*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, pp. 56-7). Em Amatunte (Chipre), Afrodite é identificada com Ariadne, venerando-se o seu túmulo. Mas há também testemunhos da influência anatólia. Em Arcomeno de Arcádia, há vestígios de um santuário de Afrodite próximo da sepultura de Anquises (Paus., VIII, 12, 8-9, in JONES, W. H. S., *Pausanias, Description of Greece, III, Books VI, VII, VIII (chaps. i-xxi)*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, pp. 408-9); em Zacinto e Azio, o seu *paredros* é Eneias, sendo a presença do mesmo implícita no epíteto atribuído à deusa, Enéade (Dioniso de Alicarnasso, I 50, 539), atestado em Ambrácia e Leucade. Afrodite aparece também muitas vezes relacionada com o Monte Ida (*vd.* também Hom. *Il.* II, 820-1 e Hes. *Teog.* 1008-10), como, de resto, é testemunhado pelo Hino em estudo, a propósito da união da deusa ao herói Anquises (*vd.* vv. 53-4, 65-9, entre outros). Cf. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 240-3.

A divinização da sexualidade³⁵ não parece ser uma criação grega, remetendo também para uma origem oriental, mais particularmente de tradição fenícia, conforme vários testemunhos que associam Afrodite à antiga deusa fenícia do amor, Istar- Astarte. Heródoto³⁶ é o primeiro a relacionar a Afrodite cipriota com o próximo Oriente. Mas também a épica homérica e hesiódica relacionam a deusa com a Ásia, nomeadamente com Chipre, lugar de encontro entre as culturas gregas e orientais, entendida como a terra pátria da deusa. Esta teoria é reforçada por alguns aspectos da iconografia, da mitologia e do culto que aproximam Afrodite das grandes deusas asiáticas³⁷. Mas apesar das objecções apresentadas por muitos estudiosos, são sobretudo as coincidências naquilo que transcende a esfera da sexualidade, nomeadamente as coincidências ao nível da imagem e do culto³⁸, que parecem validar esta teoria. São geralmente destacadas algumas afinidades³⁹ entre Afrodite e Istar-Astarte: ambas são divindades andróginas- há uma Istar com barba e um Astar masculino, a par de Astarte, como existe também uma Afrodite de barba e um Afrodito, além de Afrodite; Astarte significa «rainha do céu», Afrodite é apelidada Urânia, «a celeste»; tal como Astarte, Afrodite é adorada em altares de incenso, com sacrifícios de pombos; Istar é simultaneamente uma deusa guerreira, Afrodite pode também aparecer armada; as duas deusas têm relações com o jardim e com o mar; apesar das reservas em relação a Afrodite, a prostituição⁴⁰ parece uma característica comum ao culto das duas deusas.

³⁵ A propósito da divinização da sexualidade e da relação de Afrodite com o amor, destaca-se, entre outras evidências, o facto de o antigo substantivo abstracto masculino que designa desejo sexual, *eros*, se tornar no deus Eros, filho de Afrodite. Jean Paul Vernant, na introdução à obra de Jean Rudhardt (*op. cit.*), fala nas duas tradições míticas relativas a Eros e a Afrodite: 1. Eros é anterior a Afrodite; 2. Eros é filho de Afrodite. A este propósito, Jean Rudhardt afirma que as narrativas dos deuses contêm uma «verdade», e não são independentes umas das outras. Porque motivo terão os gregos mantido duas tradições aparentemente contraditórias? Independentemente das tradições, Eros e Afrodite são sempre entidades diferentes. Na *Teogonia*, Hesíodo fala do nascimento dos deuses e da formação do mundo, a partir das origens até ao momento em que Zeus, conquistando o poder, impõe ao mundo uma ordem que será a definitiva. Homero e outros poetas falam dos acontecimentos que surgiram entre os mortais, posteriormente, já referentes ao mundo governado por Zeus. As funções do amor e as personagens que ele submete não são as mesmas, nestes dois períodos da história do mundo. No fim da cosmogonia, o amor deve estar sujeito à autoridade de Zeus. É isto que o mito significa, ao fazer de Afrodite filha do deus soberano (aquando da análise do hino, será vista a relação que existe entre esta questão e a mensagem do *Hino Homérico a Afrodite*). Outra transformação, no fim da cosmogonia, é a que se relaciona com o facto de o desejo erótico não ter a mesma permanência. Ele deve ser acordado, escolher o seu objecto de entre um grande número de objectos possíveis. O amor é originado pelas qualidades próprias daqueles ou daquelas que o inspiram- a beleza, a atracção física têm um papel predominante. É isso que o mito significa, ao dar a Afrodite um filho- Eros. Afrodite tem prioridade sobre Eros. Os dois mitos são verdadeiros, cada um à sua maneira. Não se coordenam no interior de um sistema perfeitamente articulado, porque provêm de tradições independentes, com origens geográficas diferentes, mas que não se revelam incompatíveis. O mito hesiódico centra-se na cosmogonia do amor, como força de transformação, que tem como função aumentar o número e a diversidade das criaturas; o segundo mito centra-se no mundo presente, quando o amor tem como função perpetuar e manter a boa ordem universal.

³⁶ Cf. Hdt. 1, 105, 131 (LEGRAND, Ph.-E., *Hérodote, Histoires, Livre I, Clio*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, pp. 131 e 150; HERÓDOTO, *Histórias- Livro 1º*, Lisboa, Edições 70, 2002).

³⁷ BOEDEKER, Deborah Dickmann, *op. cit.*, p. 1.

³⁸ BURCKERT, Walter, *op. cit.*, pp. 301-302.

³⁹ Idem, *ibidem*, pp. 301-2.

⁴⁰ A propósito da prostituição sagrada e da relação de Afrodite com a prostituição, *vd.* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 236-8.

Na sequência da constatação destas afinidades, os historiadores da religião concordam geralmente que Afrodite tem origem no Oriente e que terá entrado no mundo grego através de Chipre, onde foi introduzida pelos Fenícios.

O resultado de investigações arqueológicas em Chipre obrigou, segundo Martin Nilsson⁴¹, a uma reavaliação da questão. As escavações mostraram que os gregos micénicos se estabeleceram em Chipre durante a tardia Idade do Bronze, muito antes da presença fenícia na ilha, que terá ocorrido mais tarde, cerca de 1000 a.C. (Idade do Ferro), num período de contacto mínimo entre a ilha e o mundo grego. Por outro lado, Afrodite está bem estabelecida na épica arcaica grega, sendo sugerido pelo complexo sistema de fórmulas de epíteto-nome que ela fosse já há algum tempo conhecida da tradição poética. Deborah Dickmann Boedeker⁴² acrescenta ainda que, se a origem de Afrodite for mesmo Chipre, a sua introdução terá sido feita pelos gregos micénicos e, depois de um período de evolução relativamente isolada, com algumas assimilações dos deuses orientais, Afrodite terá sido reintroduzida a partir de Chipre, para o resto do mundo grego. Mas esta teoria da origem grega de Afrodite, é posta em causa pelo facto de o seu nome não ser atestado no grego micénico, o que parece indicar que os escritores do Linear B⁴³ não conheciam Afrodite, durante a Idade do Bronze.

Já foi referido que os escritores antigos⁴⁴ atribuíram uma origem fenícia à adoração de Afrodite cipriota. Mas há também testemunhos literários que relacionam o templo de Afrodite em Pafos com o mundo grego: regressando de Tróia, Agapenor fundou a cidade de Pafos e aí terá construído o templo de Afrodite⁴⁵. A verdade é que as tradições escritas entram em conflito.

Deborah Dickmann Boedeker⁴⁶ explica essa aparente falta de coerência nos testemunhos literários. Primeiro, há que ter em conta a identidade de Afrodite Urânia, referida por Heródoto e Pausânias, quando aludiam aos cultos da deusa em Ascalon e na Assíria. Heródoto⁴⁷ parece identificar os deuses de uma cultura com os de outra (talvez porque as suas funções fossem semelhantes), fazendo referência ao nome nativo de uma divindade, juntamente com o nome grego equivalente. Este tipo de identificação e correspondência entre diferentes panteões pode ter sido

⁴¹ *Apud* BOEDEKER, Deborah Dickmann, *op. cit.*, pp. 1-2.

⁴² *Ibidem*, pp. 2-3.

⁴³ John Chadwick (*apud* BOEDEKER, Deborah Dickmann, *op. cit.*, p. 3) considera que o nosso conhecimento do grego micénico é tão fragmentário que a ausência da referência a Afrodite não deve ser sobrevalorizada.

⁴⁴ Cf. Hdt. I. 105 (vd. *supra* p. 40, nota 36), e Paus. I. 14.7 (JONES, W. H. S., *Pausanias, Description of Greece, Books I and II*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, pp. 74-5).

⁴⁵ Cf. Paus. VIII. 5.2 (JONES, W. H. S., *Pausanias, Description of Greece, III, Books VI, VII, VIII (chaps. i-xi)*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, pp. 364-5).

⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 3-5.

⁴⁷ Cf. Hdt. I. 44, onde é referida a adoração de Zeus na Lídia; Hdt. 2. 175, que refere a adoração de Atena no Egipto (HERÓDOTO, *Histórias- Livro 1º*, Lisboa, Edições 70, 2002; Hdt. III. 8, onde se diz que Dioniso e Afrodite Urânia são os únicos deuses adorados pelos Árabes que lhes chamam *Orotalt* e *Alilat* (HERÓDOTO, *Histórias- Livro 3º*, Lisboa, Edições 70, 1997); Hdt. I. 131, os Assírios chamavam a Afrodite *Myllitta*, os Árabes *Alilat*, os Persas *Mitra*. Vd. p. 40, nota 36.

também feito em relação a Afrodite Urânia em Ascalon⁴⁸, sendo as correspondências acima referidas entre Afrodite Urânia e Istar- Astarte ou então as correspondências entre Afrodite e Ishtar⁴⁹ a prova dessa possível identificação.

Deborah Dickmann Boedeker⁵⁰ refere, ainda, uma segunda hipótese interpretativa, segundo a qual a tradição antiga de que Afrodite vem do Próximo Oriente pode ser exemplo de uma tendência para atribuir origens estrangeiras a elementos primitivos da cultura grega que, com a passagem do tempo, ganharam uma tonalidade exótica. Assim, a tradicional ligação de Afrodite aos Fenícios pode ser justificada pelo facto de as histórias de Afrodite com origens estrangeiras serem formuladas no tempo em que os Gregos viam os Fenícios como estrangeiros típicos.

Com base nestas duas possíveis explicações, a estudiosa conclui que as semelhanças entre Afrodite e as grandes deusas, especialmente Astarte, não podem ser sobrevalorizadas, embora considere haver influências orientais directas e específicas em algumas representações de Afrodite. Um exemplo disso é o número de atributos que partilha com Astarte (pomba, tartaruga, carneiro...), que podem resultar de uma influência fenícia directa, sobretudo em Chipre. Mas esta possibilidade é baseada mormente em evidências linguísticas, mais do que arqueológicas, uma vez que, em termos arqueológicos apenas se poderia explicar a origem grega de Afrodite. Se pudéssemos afirmar que o nome de Afrodite era de origem indo-europeu, então estaríamos perante uma deusa exclusivamente grega.

⁴⁸ Hdt. I. 105 (vd. p. 40, nota 36).

⁴⁹ Cf. ANDERSEN, Oivind, «Diomedes, Aphrodite and Dione: Background and Function of a scene in Homer's *Iliad*», *Classica et Mediaevalia*, vol. XLVIII, 1997, pp. 25- 36: partindo da relação da épica de Homero com a poesia épica do Próximo Oriente e da relação entre o confronto do herói mortal Diomedes e deusa imortal Afrodite (*Il.* V, 311-430) com um episódio da épica de Gilgamesh (presente na tabuinha VI da versão babilónica, corrente no primeiro meio-milénio antes de Cristo), sugere-se a possível relação entre Ishtar (filha de Onu- o deus do céu mesopotâmico) e Afrodite.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 4-5. Refere-se o exemplo de Dioniso que, embora apareça no Linear B, é frequentemente associado a lugares estrangeiros, especialmente ao Este. *Vd. também Hino Homérico a Dioniso*, vv. 8-9, onde se relaciona Dioniso com Nisa e com o Egipto.

2.2. Os Hinos dedicados a Afrodite

De entre os chamados *Hinos Homéricos*, há três directamente relacionados com Afrodite: os Hinos V, VI e X.

O texto denominado **ΕΙΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΝ** (Hino V) tem 293 versos, usa uma linguagem com inúmeras ressonâncias da tradição épica, é escrito em hexâmetro dactílico e os temas e as personagens ligam-se à épica homérica. Apesar de fragmentário, é o mais extenso e o mais completo, sendo um hino dotado de uma certa unidade, embora obedecendo a um plano simples e único, composto num estilo fácil, por vezes aparentemente descuidado, e muito propenso a repetições¹.

Neste hino, conta-se a paixão da deusa Afrodite por um mortal, Anquises. Apesar da relação que pode ser estabelecida com outros hinos, o *Hino a Afrodite V* destaca-se pela simplicidade e pela coerência da sua estrutura, só aparentemente posta em causa pelo facto de parecer conter várias digressões: as alusões a Atena, Ártemis e Héstita (7-33); as paranarrativas ou narrativas encaixadas de Ganimedes e Titono (202-38); a referência às Ninfas e aos Silenos (259-72). Muitos críticos consideraram estas digressões interpolações de um ou mais poetas, hipótese actualmente posta de lado por se ter concluído que tais narrativas estão habilmente integradas na estrutura do hino e constituem uma marca do seu estilo².

O hino intitulado **ΕΙΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΝ** (Hino VI), com 21 versos, pertence talvez a uma época mais recente e desenvolve o tema do nascimento de Afrodite das águas do mar, os preparativos e os adereços que a deusa utiliza, ajudada pelas Horas, para se aprontar, antes de se dirigir para junto dos imortais, que desejam fazer dela sua legítima esposa, tal é a sua beleza. Na

¹ Para ALLEN, HALLIDAY e SIKES (*The Homeric hymns*, 2ª ed., Oxford, Clarendon Press, 1936, p. 350), a narrativa é simples e variada, contribuindo para um interesse adicional os três pequenos «hinos» do início (a Atena, a Ártemis e a Héstita), a inclusão das histórias de Ganimedes e Titono e a referência às Ninfas e aos Silenos. Para ATHANASSAKIS, Apostolos N. (*The Homeric Hymns. Translation, Introduction and Notes*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976., p. 92), trata-se de um hino, de um humor subtil e quase respeitoso, que tem sido desmerecido, muitas vezes com base em pequenos pormenores, como é o caso da repetição de πρῶν (cinco vezes entre os versos 1 e 15) e do adjectivo κατανητίζω (usado três vezes, entre os versos 50 e 52), do predomínio da antítese (mortal/ imortal), ou de se considerar demasiado longo para o tema (M.M.A. e M. Croiset *apud* ALLEN, Thomas William, HALLIDAY, W. R. e SIKES, E. E., *op. cit.*, pp. 349-50).

Característica digna de destaque é o facto de apresentar sinais de dupla recensão: o verso 97 parece incompatível com os versos 98 e 99; a predição de Afrodite (vv. 274-280) tornou-se ininteligível, na totalidade da sua mensagem, porque estão lado a lado duas recensões diferentes- diz-se, primeiro, que são as Ninfas que levarão o jovem Eneias a Anquises, quando aquele tiver atingido a adolescência (vv. 274-275); de seguida, a deusa anuncia a Anquises o seu próprio regresso com a criança, que será oficialmente apresentada aos Troianos quando tiver cinco anos (vv. 276-279). O texto comum recomeça no verso 280.

² Van Groningen (*Apud* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 247-8) diz que o aedo do hino ama contar, sentindo um especial prazer em exemplificar com episódios as referências que faz, como acontece nos casos de Atena, Ártemis e Héstita. No caso de Ganimedes e Titono, a alargada atenção que lhes é dedicada parece ser também fruto do desejo de querer exaltar a estirpe dos dardânidas, de que descendem os Enéadas.

fórmula de despedida, o poeta despede-se da deusa pedindo-lhe que o favoreça e lhe conceda a vitória, prometendo dedicar-lhe novamente atenção num outro poema³.

O hino denominado **ΕΙΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΝ** (Hino X) é um breve prelúdio (1-3), seguido de uma fórmula de despedida (4-6), em honra de Afrodite. O exórdio é mais ligeiro e superficial do que o dos outros dois hinos, enquanto que a despedida é semelhante (V, 293-4; VI, 19-21). Para este poeta, o amor não tem nada de trágico. As suas palavras não poderiam ser usadas no prelúdio do Hino V.

O presente estudo incidirá sobretudo na análise e comentário do primeiro destes três hinos, que será denominado, por razões de ordem prática, *Hino a Afrodite V*⁴, sendo feitas referências aos outros dois sempre que se considerar necessário e pertinente.

³ Não se sabe ao certo se esta fórmula de despedida indicava a passagem a um outro poema ou, simplesmente, a intenção de o aedo voltar a celebrar a deusa numa ocasião futura. Recorde-se que, como supõe J. Clay (1997, p. 489 ss.), hinos de várias extensões podem ter sido utilizados em diferentes ocasiões e em diferentes períodos, e a sua função originária não deveria reduzir-se a um único tipo.

⁴ A propósito da edição seguida, vd. *Observações Preliminares*, p. 7.

3. O Hino Homérico a Afrodite (V)

3.1. Questão cronológica e local de composição

O *Hino a Afrodite V* é um dos maiores e dos mais admiráveis *Hinos Homéricos*. Contudo, são muitas as dúvidas que surgem em relação à data da sua composição e à relação do hino com outros poemas, contribuindo estas contingências para a sua caracterização como um hino misterioso, cujo estudo e análise, mais do que fornecer evidências, nos envolvem num clima de obscuridade e incertezas¹.

A tentativa de estabelecimento de uma cronologia relativa do *Hino a Afrodite* só é possível se o relacionarmos com outros textos com os quais apresenta afinidades, casuais ou não, procedendo a uma análise exaustiva da linguagem e do estilo do hino, e experimentando, assim, conclusões sempre muito pouco definitivas, sobretudo no que diz respeito à datação e ao local de composição do mesmo.

Centrado sobretudo na narrativa dos amores de Afrodite e Anquises, um tema² também presente em Homero (*Il.* II, 820-1 e V, 313) e Hesíodo (*Th.* 1008-10), embora de forma bastante reduzida, o poeta do *Hino* acrescentou ao episódio de amor vários elementos e pormenores que não estão presente nos dois poetas anteriores: o «conflito» entre Zeus e Afrodite (42-52); a longa descrição da viagem de Afrodite (58-74); a história da mentira de Afrodite (108-42, talvez com afinidades com *Il.* XIV, 301-11); grande parte do discurso final de Afrodite (192 ss.); e a ameaça da paralisia/impotência de Anquises originada pelo trovão de Zeus (ver *ad* 281-91). Aparentemente, a fonte do hino seria uma versão mais desenvolvida da história que conteria provavelmente o motivo do trovão de Zeus. Van Eck³ diz que essa versão originária pode ter sido um pequeno hino já existente, que fazia parte da poesia de catálogo do *Cychus*, ao qual o poeta terá acrescentado⁴ descrições e discursos. Quanto aos outros episódios dos quais se desconhecem as fontes, o de Héstia (24-30) terá muito provavelmente sido inventado, o conflito Zeus/ Afrodite (42-52) terá sido criado pelo poeta para dar um sentido mais universal à história, o de Titono (218-38) desconhece-se

¹ Todas as dúvidas relativas ao hino em estudo não põem em causa, mas antes reforçam, a beleza e o encanto arquitectónico do mesmo. São dignas de destaque as palavras de Allen, Halliday e Sikes (*op. cit.*, p. 349) e Athanassakis (*op. cit.*, p. 93) ao considerarem no mínimo estranho que uma tão brilhante literatura não tenha causado qualquer impressão nos leitores posteriores, especialmente nos Alexandrinos e nos Romanos.

² Apesar da falta de referências ao hino, foram vários os poetas (*Apud* ATHANASSAKIS, Apostolos N., *op. cit.*, p. 92) a mencionarem o episódio de amor entre Afrodite e Anquises: Teócrito, 20. 34; Propércio, 2. 32 e 35; Nonn. 15. 210. Na prosa, os escritores mais autorizados são Acusilau (fr. 26), que faz Anquises mais velho, e Apolodoro, que apresenta uma versão algo diferente, acrescentando um outro filho, Liro, a Eneias. Em Higino, Fab. 94, Anquises foi punido devido à sua indiscrição.

³ ECK, Johannes van, *The Homeric hymn to Aphrodite. Introduction, Commentary and Appendices*, Lexmond, 1952, pp. 4-5.

⁴ *vd.* chegada (*ad* 65-91) e cena da $\epsilon\upsilon\upsilon$ (*ad* 143-167).

e o de Ganimedes (202-217) terá tido origem Homérica⁵. Este hino tem sido também comparado a uma célebre passagem da *Odisseia* (VIII, 266 ss.)⁶, em que Demódoco narra, com um humor subtil, a história de uma das escapadelas amorosas da deusa, embora sem grandes pormenores. Apesar de se notarem algumas coincidências de linguagem⁷, o tom deste hino é mais elevado do que o da *Odisseia*.

Dadas as poucas evidências internas⁸, procuraram-se evidências linguísticas⁹ para determinar a relação dos *Hinos Homéricos*, sobretudo dos quatro Hinos maiores, com o corpus textual de Hesíodo¹⁰ e de Homero¹¹.

⁵ *Apud* ECK, Johannes van, *op. cit.*, pp. 4-5. *Vd. tb. Hom., Il. V*, 265-6 e XX, 231-35.

⁶ Sobre a natureza deste segundo canto de Demódoco, *vd. EVANS, Stephen, op. cit.*, pp. 107-23. Para uma análise do significado e relevância deste passo no contexto da *Odisseia*, *vd. BRASWELL, Bruce K., «The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevane to Odyssey 8», Hermes*, 110, 1982, pp. 129-137 e ALDEN, M. J., «The Ressonances of the Song of Ares and Aphrodite», *Mnemosyne*, L, ser. 4, fasc. 5, 1997, pp. 513-29.

⁷ Cf. ALLEN, Thomas William, HALLIDAY, W. R. e SIKES, E. E., *op. cit.*, p. 349 e notas 58 e 234.

⁸ Centradas sobretudo em afinidades temáticas (Amores de Afrodite e Anquises: *Il. II*, 820-1, V, 313 e Hesíodo, *Th.* 1008-10; Héstia, vv. 21-32; cena do banho, vv. 58-63).

⁹ CLAY, Jenny Strauss, *art. cit.*, pp. 489-507.

¹⁰ A propósito das coincidências com Hesíodo, *vd. tb. vv. 5, 14, 29, 108, 258*.

¹¹ O *Hino Homérico a Afrodite V* não pode ser estudado de modo isolado, pois está relacionado com toda uma série de testemunhos homéricos e pós-homéricos, dos quais representa uma parte fundamental (WALCOT, P., «The Homeric Hymn to Aphrodite: A Literary Appraisal», *in: G & R*, v. 38, nº2, 1991, p. 138). Cerca de vinte versos, no todo ou em parte, são de Homero e abundam os hemistíquios e as fórmulas épicas. Allen, Halliday e Sikes consideram que não há espaço para a originalidade, num poeta que seguiu tão de perto a linguagem de Homero mas acrescentam «credit is due to the artist who caught the spirit of epos» (*op. cit.*, p. 350).

Para alguns críticos, a afinidade com a linguagem de Homero significa que o autor do hino é um hábil imitador; para outros, um imitador privado de personalidade. Van Eck (*op. cit.*, pp. 111-6) considera *abusio* o uso das palavras e frases num sentido diferente do que aparece na *Iliada* e *Odisseia*. Distingue três tipos de *abusio*: 1. o uso abstracto de palavras com sentido concreto em Homero; 2. o uso de palavras num sentido menos restrito do que em Homero; 3. assumir outra derivação etimológica diferente da que é aplicada por Homero.

As correntes modernas explicam a analogia com a linguagem de Homero pelo facto de se supor que o autor do *Hino a Afrodite* viria do mesmo ambiente e da mesma escola dos rapsodos homéricos. Também a dicção do hino é parecida com a de Homero. Segundo Preziosi (*Apud* ECK, Johannes van, *op. cit.*, p. 5), este hino tem mais linhas e fórmulas homéricas do que qualquer outro hino. Mas há alguma liberdade no uso de certas palavras e frases, uma liberdade que aparece também em Hesíodo e em outros hinos. Note-se que são usados termos completamente estranhos aos poemas homéricos (τρισσός, v. 7; σατνάς, v. 13; πρῶσβειρα, v. 32; κτιτον v. 123, entre outros). Além disso, muitas fórmulas não são idênticas às de Homero, aparecendo transformadas. Hermann (*Apud* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 248) define o hino V como *carmen Homeri nomine dignissimum*, expressão que deve ser interpretada como querendo acentuar o altíssimo nível literário do poema, por isso mesmo, comparável ao de Homero. Mas há, no hino, algumas diferenças, em relação aos outros hinos homéricos. Há dois casos de uso abstracto de termos concretos, sem paralelo nos outros hinos (ῥπονται, v. 259; διλθω, v. 279). Para além disso, aparece uma nova forma: βιοθλμιος (ad 189; cf. Píndaro, *Ol.*, 7, 11). Nos poetas épicos, as longas frases são caracterizadas pela sintaxe paratáctica, ao passo que, neste hino, predominam já os períodos complexos de natureza hipotáctica (vv. 38-44; 45-52; 145-52; 247-51).

Podemos detectar ainda no *Hino a Afrodite* a coexistência de vários estilos. Por um lado, há marcas características do estilo hínico, como é o caso da Invocação (vv. 1-6), da prece de Anquises (vv. 92-106), das descrições das várias τιμαί das divindades (Atena, Ártemis e Héstia, vv. 7-33; Ninfas do Ida, vv. 257- 272) presentes não só nos hinos maiores como também nos menores (ver *H. Cer.* 460-9 e *H. Merc.* 282-92); mas o estilo discursivo, evidente no discurso final de Afrodite, está também presente. (ECK, Johannes van, *op. cit.*, p. 6). Há também palavras e usos não-homéricos (ver vv. 13, 19, 29, 31, 32, 52, 74, 84, 86, 90, 104, 108, 127, 135, 189, 197, 199, 204, 246, 259, 262), o que levou Suhle (*Apud* ALLEN, Thomas William, HALLIDAY,

São visíveis, também, algumas coincidências com Safo¹² e um número considerável de palavras e expressões que aproximam este hino do *Hino a Deméter* e que não são encontradas, pelo menos com o mesmo sentido, em nenhum outro lugar¹³. Para além disso, o poeta do *Hino a Afrodite* separa a forma antropomórfica das Ninfas da forma não-antropomórfica (vv. 264-72), uma distinção que não é feita no *Hino a Deméter* (vv. 22-3) e que não está de acordo com uma concepção arcaica dos deuses, apontando, assim, para uma datação relativamente tardia do hino dedicado à deusa do amor¹⁴. Van Eck¹⁵ considera que estas afinidades com o *Hino a Deméter* são resultado de um empréstimo por parte do *Hino a Afrodite*. Mas não é possível estabelecer uma cronologia relativa rigorosa em relação a este hino, até porque não é possível datar com precisão¹⁶ o *Hino a Deméter*, como de resto a maioria dos Hinos Homéricos.

Há ainda outros aspectos que podem contribuir de alguma forma para uma datação relativa do hino, nomeadamente o facto deste ter em comum com a poesia lírica e elegíaca vários temas¹⁷, como é o caso da descrição da velhice¹⁸ (vv. 218-238) e da narração dos amores¹⁹ de Ganimedes e de Titono.

Apesar das semelhanças enunciadas, a atmosfera poética do hino é diferente da de Homero e de Hesíodo e dos outros hinos. Isso vê-se, por exemplo, no que diz respeito ao episódio de amor entre Afrodite e Anquises, em que, depois de feita a descrição da sedução do herói troiano, se segue a cena de amor, faltando, contudo, o tom humorístico da cena da $\Delta\iota\kappa\varsigma\ \pi\alpha\pi\tau\eta$ da *Iliada*²⁰ e da história dos amores adúlteros de Ares e Afrodite²¹. A primeira reacção de Anquises para com Afrodite é uma prece (vv. 92-106), o que atesta bem como, neste poema, o problema do amor é tratado de um modo sério e solene.

W. R. e SIKES, E. E., *op. cit.*, p. 350) a conjecturar que o autor do hino fora contemporâneo dos Pisistrátidas ou até mesmo de Sófocles.

¹² Cf. vv. 13, 228, 234, 235 e Sapph., IV, I, L-P.

¹³ Cf. $\tau\mu\kappa\omicron\chi\omicron\varsigma$ (31 e *h. Hom.* II, 268), $\epsilon\sigma\tau\rho\omega\tau\omicron\varsigma$ (157 e *h. Hom.* II, 285), $\beta\alpha\theta\kappa\omicron\lambda\omicron\pi\omicron\varsigma$ (257 e *h. Hom.* II, 5), $\kappa\alpha\lambda\kappa\omicron\pi\iota\varsigma$ (284 e *h. Hom.* II, 8, 420), $\kappa\alpha\tau'\ \kappa\omicron\mu\mu\alpha\tau\alpha\ \kappa\alpha\lambda\kappa\ \beta\alpha\lambda\omicron\sigma\alpha$ (156 e *h. Hom.* II, 194), $\mu\epsilon\lambda\theta\tau\rho\omicron\upsilon\ \kappa\omicron\rho\epsilon\ \kappa\omicron\rho\eta$ (173-4 e *h. Hom.* II, 188-9).

¹⁴ ECK, Johannes van, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵ Idem, *ibidem*. Apesar das semelhanças com a épica e com o *Hino a Deméter*, há também algumas formas de origem incerta, como é o caso de $\kappa\gamma\epsilon\gamma\omicron\upsilon\tau\alpha\iota$ (197) e $\tau\epsilon\kappa\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ (127).

¹⁶ Richardson (apud ECK, Johannes van, *op. cit.*, p. 3) arrisca-se a avançar o *terminus* depois de 675 a.C. e antes de 550 a.C. ou então cerca de 600 a.C.. Helene Foley (*The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary and Interpretation Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1993. p. 79), a quem se deve uma excelente edição do hino, aceita esta cronologia: o hino terá sido provavelmente composto entre 650-550 a. C..

¹⁷ Contudo, mais do que estabelecer uma proximidade cronológica, estes temas podem ser temas comuns à temática erótica.

¹⁸ Cf. Mimm. fr. 1; Sapph. fr. 58 LP.

¹⁹ Cf. Ibyc. fr. 289 LP.

²⁰ *Il.* XIV, 153 ss.

²¹ *Od.* VIII, 266-366.

São sobretudo as características linguísticas que têm permitido avançar algumas suposições²² relativamente à cronologia do hino. Hermann, Reinhardt e Porter²³ consideram que esta é tão antiga como Homero. Heitsch, Hoekstra²⁴ e Kamerbeek²⁵, com base na dicção do hino, apontam para uma data pós-homérica. Freed e Bentman²⁶ preferem integrá-lo no século IV ou numa data helenística. Pavese²⁷, por outro lado, aponta para uma teoria sincrónica, considerando que os *Hinos Homéricos* e Hesíodo pertencem a uma tradição continental, enquanto que Homero se relacionaria com a tradição Jónica.

Apesar das diversas posições, os comentadores tendem a apontar a data de composição do *Hino Homérico a Afrodite V* para depois de Homero, mas antes do séc. VI, provavelmente no século VII a.C., uma teoria que, no entender de Càssola²⁸, pode ser válida, mas não por motivos estilísticos. Alguns estudiosos especificam um pouco mais, situando-o depois de Homero e entre a *Teogonia* de Hesíodo e o *Hino a Deméter*, durante o intervalo de tempo que medeia a *Teogonia* e os *Trabalhos e Dias*, sendo especialmente na abertura do *Hino a Afrodite* que, de forma mais visível, se verifica a presença de influências semelhantes à da abertura da *Teogonia*. Richard Janko²⁹ vai mais longe e situa o *Hino Homérico a Afrodite* na tradição eólica, como o mais antigo dos quatro hinos maiores (675 a.C.), seguido do *Hino a Apolo Délio* (660 a.C.), numa linha próxima da tradição Jónica, relacionando o *Hino a Deméter* (640 a.C.) com a tradição hesiódica, considerando como o mais recente dos quatro o *Hino a Apolo Pítio* (585 a.C.), descendente do *Hino a Apolo Délio*, mas com uma afinidade mais directa com a *Odisseia*. Embora não possa ser apontada com exactidão uma data certa, pressupõe-se que o *Hino Homérico a Afrodite VI* seja de facto bastante tardio (c. 700 a.C.).

Seja qual for a interpretação, o único indício geralmente tido como certo sobre a relação cronológica entre o hino V e os poemas homéricos é o que se refere à profecia dos Enéadas³⁰,

²² O levantamento das várias hipóteses de datação relativa e respectiva fundamentação foram feitos por Richard Janko (*op. cit.*, pp. 151-169). Vd. também CLAY, Jenny Strauss, *art. cit.*, pp. 490-2.

²³ *Apud* JANKO, Richard, *op. cit.*, p. 151.

²⁴ A propósito da relação do hino com Homero, vd. HOEKSTRA, A., *The Sub-Epic Stage of the Formulaic Tradition. Studies in the Homeric Hymns to Apollo, to Aphrodite and to Demeter*, Amsterdam-London, North Holland Pub. Co, 1969 (1970), pp. 39-48, onde se faz um levantamento das semelhanças entre o hino e Homero, chegando-se à conclusão de que o *Hino Homérico a Afrodite* é o mais homérico da colecção, com um número de modificações sem correspondência que parecem indicar a sua ulterioridade, correspondendo a um mais tardio estágio de desenvolvimento.

²⁵ *Idem, ibidem.*

²⁶ *Idem, ibidem.*

²⁷ *Apud* CLAY, Jenny Strauss, *op. cit.*, pp. 490-2.

²⁸ CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 249.

²⁹ JANKO, Richard, *Homer, Hesiod, and the Hymns. Diachronic development in epic diction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982. Vd. Também CLAY, Jenny Strauss, *op. cit.*, pp. 490-2.

³⁰ A relação do poeta com a linhagem dos Enéadas não pode ser totalmente posta de lado. Independentemente da veracidade dos testemunhos literários que identificam Anquises com um deus ou um herói sepultado no cimo do Ida, a diferença entre este e outros heróis cujo túmulo era venerado em lugares consagrados a divindades maiores é que Anquises não era considerado uma vítima da Deusa Mãe. No hino, Anquises conhece o destino dos mortais que se unem às deusas imortais (vv. 189-90), percebe o perigo, antes de se unir à «falsa princesa frígia» (vv. 151-4) e suplica-lhe, depois da revelação, que não seja fulminado

presente quer na *Iliada* (XX, 306-8) quer no *Hino a Afrodite* (vv. 196-201) e que parece levantar a hipótese de haver uma relação entre o autor do hino e os Enéadas de Scépsis. Hoekstra³¹ todavia considera que existe uma profunda diferença entre as duas profecias, aparentemente iguais: na *Iliada*, da boca de Poséidon sai a afirmação da força de Eneias, sob a forma de uma dinastia reinante; no hino, Afrodite refere-se a uma estirpe nobre que descende de Eneias mas ainda não detentora de poder. Se os Enéadas estivessem ainda no poder, o poeta não teria sentido necessidade de mudar a fórmula conhecida e usada por Homero. Esta pequena diferença parece dar a entender que a profecia da *Iliada*, referindo uma estirpe Enéada reinante, poderia provir do século oitavo ou da primeira metade do século sétimo antes de Cristo. A profecia do hino, por outro lado, dedicada a um nobre Enéada, parece ser posterior, talvez do século sétimo, embora não se possa excluir a hipótese de ser mais tardia.

São também muitas as dúvidas relativamente ao local de composição do *Hino a Afrodite*. Há quem o considere de origem Cípria, com base em referências internas ao hino, nomeadamente no epíteto Κῶπρις³², na frase Κῶπροιο ευκτιμῶνῃς μεδῶουσα³³ e na palavra σατῶνῃ³⁴. Sustentada durante muito tempo por vários críticos, esta teoria foi posta em causa por Allen, Halliday e Sikes³⁵, que lembram serem Κῶπρις e Κυθῶρεια epítetos presentes noutros hinos e que σατῶνῃ,

pelo raio de Zeus (vv. 186-9). Afrodite sossega-o, garantindo-lhe a protecção dos deuses imortais (vv. 192-5) e um descendente, Eneias, que chefiará os Troianos e do qual descenderão muitos outros mortais (vv. 196-7). Neste hino, o motivo da *hierogamia* apresenta uma característica particular: o pastor troiano Anquises é o progenitor de um príncipe troiano, que será o fundador de um mito dinástico (Cf. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 244). Eneias, o filho Afrodite e de Anquises, aparece neste hino como predestinado a reinar sobre a Tróade (vv. 192-201). Na *Iliada*, Poséidon confirma o decreto dos fados, ao acrescentar que os Enéadas sucederão aos Priamidas (XX, 303-8), sendo a rivalidade entre estas duas dinastias visível também em *Il. XIII*, 459-61.

Vários estudiosos reconhecem neste passo do hino a presença de alusões à realidade do tempo em que cantavam os aedos, subentendendo-se, assim, a necessidade ou o desejo de o autor do hino agradar a um ou mais príncipes da Tróade, de nacionalidade Frígia, mas de cultura grega, que se considerassem ser descendentes de Eneias, herói relacionado com a fundação ou reconstrução de Tróia depois da guerra, cuja existência é testemunhada noutras fontes (*Vd. apud* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 244-6: Dioniso de Calcida, citado por um escoliasta em Eurípides, *Andr.* 10; Virg. *En.* IX, 264, entre outros). Alguns estudiosos chegaram mesmo a defender a ideia de que o autor do hino seria o mesmo da profecia dos Enéadas, no livro XX da *Iliada*. Apesar da pertinência da sugestão, Càssola (*op. cit.*, p. 246) considera que os dois passos são semelhantes apenas no tema, não o sendo nos pormenores mais particulares, pressupondo assim a existência de um intervalo de tempo na produção dos dois. Geralmente, quando se fala nos descendentes de Eneias, remete-se para a dinastia dos Enéadas de Scépsis, sobre a qual há mais informações. Estrabão (XIII, 607) escreve que Scépsis foi fundada por Escamandro, filho de Heitor, e Ascânio, filho de Eneias, tendo as suas dinastias reinado por muito tempo e que, apesar da passagem da oligarquia à democracia, o título de rei foi conservado, provavelmente por razões religiosas (*In* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 244-6).

Saliente-se que, no hino, não se faz qualquer referência à rivalidade entre os descendentes de Eneias e os descendentes de Príamo. Relacionadas ou com as duas dinastias ou com Príamo, há apenas as histórias de Ganimedes e Titono.

³¹ *Apud* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 249-51.

³² Cf. Hino VI, v. 2 («que obteve em sorte toda a Chipre»), v. 18 («Citereia») e Hino X, v. 1 («Citereia, nascida em Chipre»).

³³ Cf. v. 292.

³⁴ Cf. v. 13.

³⁵ *Op. cit.*, p. 351.

também usado por Safo³⁶, Anacreonte³⁷ e Eurípides³⁸, é de origem asiática, talvez trácia³⁹. Richard Janko⁴⁰ refere ainda outros paralelos linguísticos entre a abertura do hino e a narrativa épica de Safo sobre o casamento de Heitor e Andrómaca (fr. 44 L-P). Contudo, independentemente das possíveis afinidades, o mesmo estudioso considera não ser possível concluir acerca da direcção dos empréstimos e muito menos partir exclusivamente de aproximações linguísticas para a teoria da origem eólica do Hino, preferindo supor a presença de possíveis formas dialectais no poema.

A análise de algumas formas dialectais⁴¹ não permite, porém, chegar a grandes conclusões relativamente à influência determinante de um dialecto específico. Tal como nos outros hinos, os aticismos são superficiais e muitas vezes atribuídos aos copistas. Quanto aos arcaísmos, a sua presença pode ser apenas uma escolha deliberada do poeta com vista a uma imitação mais próxima de Homero, ou então uma opção propositada no sentido de acentuar uma tradição diferente da de Homero e de Hesíodo. Uma questão pertinente e que parece trazer alguma luz a estas conjecturas é a que diz respeito à presença do -v efelcístico, que exclui o hino do território continental, excepto da Ática⁴².

Para Albin Lesky⁴³, o facto de Afrodite não aparecer sempre cheia de majestade pode indiciar que o poeta do hino se encontrava em Tróia, vinculado à linhagem dos Enéadas⁴⁴, uma possibilidade que sai reforçada pela longa descrição da viagem de Afrodite até ao Monte Ida, bem como pela referência aos descendentes de Eneias. Allen, Halliday e Sikes⁴⁵ refutam esta possibilidade, dado não haver no hino qualquer sinal que prove que ele tenha sido composto numa ocasião específica ou como homenagem a uma pessoa em particular, neste caso, a um descendente de Eneias, sendo a alusão ao reino Troiano vaga e aparentando seguir a tradição homérica. A Ásia está igualmente implícita na referência a uma ama troiana na Frígia (vv. 113-116) e na distinção entre a língua troiana e a língua frígia.

Ainda a propósito da relação deste hino com a Ásia, surge a questão da relação da deusa Afrodite com Cíbele⁴⁶. Embora a Afrodite grega seja provavelmente uma forma diferente da Cíbele asiática, não é correcto considerar haver, neste hino, uma contaminação entre a Afrodite grega e a Cíbele asiática, uma vez que o poeta segue a tradição homérica e a Afrodite de Homero é bem diferente de Cíbele. Allen, Halliday e Sikes chamaram a atenção para o facto de a Afrodite deste

³⁶ Cf. 44 L-P.

³⁷ Cf. PMG 388, 12.

³⁸ Cf. *Helena*, 1311.

³⁹ Vd. JANKO, Richard, *op. cit.*, pp. 169-70.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 169-70.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 170-2 (Ver notas aos versos 13, 29, 261, 31, 54, 71, 98, 125, 127, 147, 190, 197, 262, 267, 280).

⁴² *Ibidem*, pp. 172-3.

⁴³ *Op. cit.*, p. 109.

⁴⁴ Vd. *supra* pp. 48-9, nota 30.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 351.

⁴⁶ Cíbele é a grande deusa da Frígia, muitas vezes chamada Grande Mãe. É venerada nas montanhas da Ásia Menor.

hino ser chamada filha de Zeus, e o seu cortejo de animais ser como que um reflexo de uma célebre cena da *Odisseia*, aquela em que uma série de animais seguem Circe.

É com base em todos estes pressupostos que Allen, Halliday e Sikes⁴⁷ avançam a hipótese de o autor do hino poder ter sido um Eólio ou um habitante de Lesbos que, na opinião de Richard Janko⁴⁸, terá vivido durante a vida de Hesíodo, algumas décadas antes dos meados do séc. VII a. C..

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 351.

⁴⁸ JANKO, Richard, *op. cit.*, p. 180.

3.2. Considerações sobre a estrutura

Uma análise da estrutura do *Hino Homérico a Afrodite V* pode tornar-se uma tarefa difícil e controversa, se atendermos ao facto de esta poder ser feita a partir de várias perspectivas e mediante a utilização de diferentes critérios¹.

Se pressupusermos que a estruturação deste hino se conforma a um esquema mais ou menos típico do género hínico, o seu ordenamento compositivo básico será o seguinte: introdução (1-52); mito (53-291); despedida do poeta e anúncio de um novo canto (292-293). Esta estrutura tripartida pode ainda ser adaptada à divisão hínica tradicional: i. *propositio* (vv. 1-2); ii. celebração das *uirtutes* da deusa (vv. 2-52); iii. parte central dominada pelo tema do *eros* (vv. 53- 291); iv. despedida do poeta e anúncio de um novo canto (vv. 292-3). Pavese² apresenta um esquema do *Hino a Afrodite* semelhante, mas que desenvolve a parte central do hino, subdividindo-a em *visitatio* (encontro entre Afrodite e Anquises), *conuersatio* (acto amoroso e diálogo) e *dimissio*.

Se a análise estrutural do poema se focalizar no episódio amoroso, que constitui o seu núcleo central, verifica-se que, tal como qualquer outra cena típica, a união de Afrodite e Anquises obedece a uma estrutura muito própria³, da qual poderá depender, em última instância, a análise de todo o poema. O quadro que se segue apresenta uma proposta despretensiosa de divisão do hino em momentos, centrada sobretudo na união amorosa da deusa com o herói:

MOTIVAÇÃO (1-52)	O poeta louva o poder que Afrodite tem sobre todos os seres (quase todos) e refere a vingança preparada por Zeus- fazer Afrodite unir-se a um mortal.
PREPARATIVOS (53-63)	Completamente dominada pelo amor que sente por Anquises, Afrodite retira-se para o seu templo em Pafos para se enfeitar e vestir com a ajuda das Cárites.
APROXIMAÇÃO FÍSICA (64-83)	Escoltada pelas feras no cio, Afrodite dirige-se ao monte Ida (em Tróia).
REACÇÃO DO SEDUZIDO (84-107)	Maravilhado, Anquises observa o aspecto nobre e o porte majestoso daquela jovem, que lhe inspira um desejo súbito, e dirige-se a ela.
HISTÓRIA FALSA (108-142)	Afrodite, fingindo admiração, responde a Anquises, contando-lhe uma história falsa.

¹ Vd. *supra*, subcapítulo 1.4., *A Estrutura dos Hinos*, pp. 28-32.

² *Apud* LA BUA, Giuseppe, *op. cit.*, pp. 67-8 e *ibidem* n. 24.

³ Sobre tudo se compara com alguns episódios: cf. Poséidon e Tiro (*Od.*, XI, 235-257), Ares e Afrodite (*Od.* VIII), Páris e Helena (III), entre outros. John F. Garcia (*art. cit.*, p. 23) diz: «The whole sequence- recognition, deceit by the god, revelation proper, protest- makes for subtle humor, achieved in part by the transgression of the traditional ‘rules’ of the theme».

DESCRIÇÃO DO DESEJO DO SEDUZIDO (143-167)	Descreve-se o desejo de Anquises e a união física dos dois amantes.
DESFECHO/CONCLUSÃO (168-293)	Descreve-se o sono e o acordar de Anquises e dá-se a epifania e o discurso explicativo e profético de Afrodite.

O quadro apresentado denota, desde logo, a presença articulada de alguns núcleos temáticos⁴ importantíssimos, como por exemplo a aparição, o reconhecimento e a recompensa/punição⁵, que funcionam aqui como elementos estruturadores do episódio amoroso e cujo significado se reveste de suma importância para a interpretação do mito narrado no *Hino a Afrodite*. Neste sentido, merece uma atenção mais circunstanciada o modo como é estruturada, em termos narrativos, a presença da divindade no hino que, segundo o esquema proposto por J. F. Garcia⁶, se pode formalizar na sequência seguinte.

1. Aparição

1.1. A deusa aparece disfarçada (vv. 75 ss.)

1.1.1. ... de mortal (vv. 81-3)

2. Reconhecimento

2.1. Dá-se o reconhecimento (vv. 178-9 e 185-6)

2.1.1. ... por meio da beleza esplendorosa (vv. 84-5)

2.1.2. χαίρει (v. 92)

2.1.3 O herói formula algumas hipóteses sobre a identidade da deusa (vv. 92-9)

2.2. Confirmação do reconhecimento

2.2.1. A deusa confirma o reconhecimento- θίρσει (v. 193)

2.2.2. A deusa identifica-se (vv. 178-9 e 194-5)

3. Recompensa e punição

3.1.1. Retribuição e punição /sinais aterradores (vv. 170 ss.)

3.1.2. Recompensa depois da vida (vv. 196 ss.)

Apesar de extremamente pertinentes, os dois esquemas de análise apresentados restringem-se a uma estruturação resumida do episódio amoroso, no primeiro caso, e à delimitação dos núcleos temáticos que articulam os diversos momentos de uma cena de reconhecimento (a aparição, o reconhecimento e a atribuição de recompensas), no segundo caso, representando apenas alguns dos elementos estruturadores do mito que constitui o núcleo central deste hino, sendo deixados de parte

⁴ Vd. Hino VII, *a Dioniso* (confronto entre Dioniso, disfarçado de adolescente, e um bando de piratas); Hino III, *a Apolo*; H. IV, *a Hermes*; H. II, *a Deméter*.

⁵ A recompensa e a ameaça de castigo estão presentes no discurso explicativo e profético de Afrodite.

⁶ *Art. cit.*, pp. 15, 22-24 e, sobretudo, p. 28. A estruturação seguida deve ser confrontada com a do esquema –síntese apresentado no subcapítulo 1.4., a propósito dos núcleos temáticos referidos e respectivas subdivisões. Vd. *supra*, pp. 28-32.

outros tantos episódios e motivos que atravessam a totalidade do hino e cuja pertinência merece ser considerada.

É pois possível uma análise estrutural do hino, no seu todo, que dê conta do modo como as várias narrativas se encaixam na narrativa principal e a forma como os diversos núcleos temáticos se articulam na estrutura global do poema. Será imprescindível que a interpretação da estrutura do *Hino Homérico a Afrodite V* integre de forma articulada e clara os episódios que o poeta habilmente introduziu na parte inicial do hino, relativos às três deusas virgens que Afrodite não conseguiu submeter (Atena, vv. 8-15; Ártemis, vv. 16-20; e Héstia, vv. 21-32), à narrativa da humilhação de Zeus (vv. 36-44) e ao seu plano para humilhar e subordinar Afrodite (vv. 45-52).

Partindo de uma estruturação idêntica à divisão hínica tradicional referida no início deste subcapítulo, Richard Janko⁷, num artigo sobre a estrutura dos *Hinos Homéricos*, representou de modo suficientemente esclarecedor a forma engenhosa como o poeta deste hino fez a passagem da «introdução» para aquilo a que Janko chama a «secção do meio»⁸. Partindo da classificação do *Hino Homérico a Afrodite* como um *hino compósito*⁹, isto é, um hino atributivo alargado pela adição de um *priamel*¹⁰ que conduz a um mito, Richard Janko destaca, depois da «introdução»¹¹, e já dentro da «secção do meio», uma espécie de «ponte»¹² descritiva da extensão dos poderes de Afrodite, situada entre uma aparente passagem atributiva e a parte mítica e que integra a apresentação detalhada das três deusas representativas das exceções ao poder da deusa do amor: Atena, Ártemis e Héstia¹³. Depois, por meio da composição em anel, o poeta regressa ao tema do *Priamel*¹⁴, a invencibilidade de Afrodite, exemplificado com o caso do próprio Zeus, a quem Afrodite enganou, fazendo, de seguida e inesperadamente, o elogio de Hera, a esposa de Zeus, e passando depois a narrar o plano arquitetado por Zeus para se vingar de Afrodite¹⁵ e a consequente união amorosa da deusa ao humano Anquises.

Esta estruturação, para além de se ajustar à estrutura tradicional do género hínico, estabelece uma relação fundamental entre os limites e os excessos do poder da deusa Afrodite e o mito propriamente dito, isto é, o episódio amoroso que constitui o núcleo temático central do hino,

⁷ «The structure of the Homeric Hymns: a study in genre», *Hermes*, 109, 1981, vol. 1, pp. 8-24.

⁸ Cujas partes constituintes podem ser as seguintes: passagem atributiva; *priamel* (menos frequente); mito; prolongamento. Cf. supra subcapítulo 1.4., p. 29, n. 42.

⁹ JANKO, Richard, *art. cit.*, pp. 12 e 19.

¹⁰ Espécie de ponte entre a passagem atributiva e o mito. Idem, *ibidem*, p. 12.

¹¹ Vd. v. 1. É considerado pertencer à introdução tudo o que aparece antes do primeiro pronome relativo. *Ibidem*, p. 10.

¹² Correspondente aos versos 2 ss. e 34 ss., que descrevem o poder de Afrodite (*Priamel*).

¹³ Mais à frente, será feita uma análise minuciosa da simbologia dos episódios das três deusas virgens a quem Afrodite não consegue submeter.

¹⁴ Cf. JANKO, Richard, *art. cit.*, p. 19.

¹⁵ A partir daqui, surge o mito, que acaba frequentemente com as palavras da divindade e que se centra, sobretudo, no episódio amoroso entre Afrodite e Anquises. O hino culmina com a conclusão, onde aparece a saudação à divindade e a referência à passagem para um outro hino. Cf. JANKO, Richard, *art. cit.*, p. 14.

ficando claro que a união da deusa com o mortal surge na sequência da humilhação e consequente vingança de Zeus, a quem Afrodite unia frequentemente às mortais.

Para além da pertinência do *priamel* como ponte estruturante que estabelece a passagem da parte atributiva para o mito, importa também considerar na estruturação do hino outras passagens que detêm um papel importantíssimo para a construção da mensagem que o poeta pretende veicular. É o caso dos episódios relativos aos amores de Zeus e Ganimedes (vv. 200-17) e de Aurora e Titono (vv. 218-238), ou a referência às Ninfas do Ida (vv. 256- 72)¹⁶.

Deseja-se, pois, uma interpretação da estrutura do hino que consiga articular os episódios referidos com as características formais do género e com o mito nele narrado, ao mesmo tempo que espelhe de forma clara o alcance dos núcleos temáticos centrais que percorrem o hino, como é o caso da dicotomia mortal/ imortal, do motivo da velhice e da importância dada à descendência, entre outros.

Apesar de obedecer à estrutura tripartida básica- introdução, mito e despedida- o *Hino a Afrodite* contém toda uma série de episódios e passagens que permitem um conjunto de subdivisões estruturais, aparentemente digressivas, mas que constituem uma mais-valia indiscutivelmente enriquecedora do significado do hino. É com base em todos esses pressupostos que, no subcapítulo seguinte, se procederá a uma análise mais minuciosa do poema.

¹⁶ A primeira digressão encontra-se inserida no encómio da deusa, as três últimas fazem já parte do discurso final de Afrodite.

3.3. Análise e interpretação do *Hino a Afrodite* (V)

No hino **ΕΙΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗΝ V**, é narrado um episódio erótico paradigmático da união de uma divindade, Afrodite, com um mortal, Anquises. O *Hino Homérico* começa por relatar a forma voluptuosa e irresistível como a deusa lança o desejo em todos os seres vivos, referindo, porém, os casos excepcionais de três deusas virgens que recusaram o amor: Atena, Ártemis e Héstia. Os poderes de Afrodite constituem o motivo da vingança de Zeus, o deus supremo a quem a deusa tantas vezes infundiu o desejo por deusas e mulheres mortais, e que agora decide limitar a acção da deusa, fazendo com que ela mesma experimente a força do desejo de se unir a um mortal.

Depois de se fazer embelezar pelas Cárites no seu templo em Pafos¹, Afrodite dirige-se, acompanhada pelos animais selvagens, excitados pelo desejo, para o monte Ida, onde aquele que irá subjugar o seu coração guardava os rebanhos. Junto do Troiano, a deusa tenta seduzi-lo de uma forma dolosa, apresentando-se como filha do rei da Frígia, Otreu, raptada por Hermes e transportada para junto do herói.

Mais tarde, depois de se ter unido ao mortal, Afrodite revelar-lhe-á a sua divindade, o que provocará uma reacção temerosa no herói, porque conhecedor das lendas sagradas dos amantes mortais castigados pelas suas uniões divinas. Afrodite sossega-o, profetizando-lhe uma descendência ilustre e relembrando-lhe o apreço que os imortais sentem pelos mortais da raça de Anquises, aduzindo como exemplos a história do eternamente jovem Ganimedes, raptado para escanção dos deuses, por vontade de Zeus², e a de Titono, o esposo de Aurora, que obteve a imortalidade, mas não conservou a juventude.

Como já foi sugerido, uma das questões com que se depara qualquer estudioso que pretenda analisar este hino é a clarificação dos elementos estruturadores que articulam o episódio amoroso, as diversas narrativas encaixadas e os diferentes eixos temáticos que percorrem o hino.

Segundo Alberto Bernabé³, os mitos dos hinos pretendem analisar o processo de configuração da ordem do mundo e estabelecem com exactidão a função de cada deus dentro de uma nova ordem instituída por Zeus, visando uma organização do sagrado com carácter pan-helénico e a configuração de um sistema de classificação do mundo baseado nas relações de poder entre os deuses e na sua hierarquia. Além disso se, como refere Peter Smith⁴, este hino pretende representar a contradição entre o desejo humano de escapar à morte e a consciência da

¹ Cidade situada na ilha de Chipre, famosa pelo seu templo a Afrodite. Vd. *supra* subcapítulo 2.1., pp. 33 e 39-42.

² Esta referência aos amores de Zeus e Ganimedes, um amor de um deus por um adolescente, parece ser um dos mais antigos testemunhos literários de uma relação amorosa de natureza homoerótica.

³ «Los Mitos de los Himnos Homéricos: el ejemplo del *Himno a Afrodita*», in J. A. Lopez (ed.), *Mitos en la Literatura Griega Arcaica y Clasica*, Madrid, Ediciones Clasicas, 2002, pp. 94- 99. Vd. *supra* subcapítulo 1.4., p. 30.

⁴ *Nursling of Mortality. A Study of the Homeric Hymn to Aphrodite*, Frankfurt, Verlag Peter D. Lang, 1981, pp. 6-7.

inexorabilidade da morte, a incompatibilidade entre a natureza humana e a natureza divina é iluminada de uma forma difusa mas perceptível, fornecendo assim, através de uma linguagem mítico-simbólica, uma resposta para essa questão tão importante que é a mortalidade. Por outras palavras, o *Hino Homérico a Afrodite V* centra-se nas limitações temporais do ser mortal, apresentando, simultaneamente, a única forma de imortalidade que o homem pode almejar: aquela que, pela força da atracção sexual simbolizada por Afrodite, permite a continuidade da espécie através da descendência, o único meio que o homem tem para se perpetuar através dos tempos.

Depois de uma leitura atenta do hino, alicerçada nos mais importantes estudos sobre ele publicados⁵, poderemos propor para o *Hino Homérico a Afrodite V* a seguinte esquematização interna⁶:

- 1. *Inuocatio* (1-44)**
 - 1.1. O poder/*timé* de Afrodite (1-6)
 - 1.2. As três deusas virgens: Atena, Ártemis e Héstia (7-35)
 - 1.3. A humilhação de Zeus (36-44)
- 2. O plano de Zeus: humilhação e subordinação de Afrodite (45-52)**
- 3. Sedução (53-154)**
 - 3.1. A *toilette* de Afrodite em Chipre e a viagem para o monte Ida (53-74)
 - 3.2. O encontro: impacto da chegada de Afrodite junto de Anquises (75-90)
 - 3.3. O primeiro discurso de Anquises (91-106)
 - 3.4. O primeiro discurso de Afrodite: engano e sedução (107-144)
 - 3.5. Resposta de Anquises e decisão (145-154)
- 4. Consumação: a união de Afrodite e Anquises (155-67)**
- 5. Epifania: o sono, a revelação e o medo (168-190)**
- 6. Segundo discurso de Afrodite e profecia (191-290)**
 - 6.1. Afrodite acalma Anquises e promete-lhe um filho (191-199)
 - 6.2. Apresentação de dois *exempla* (200-238)
 - 6.2.1. Ganimedes (200-217)
 - 6.2.2. Titono (218-238)
 - 6.3. Afrodite regressa dos *exempla* a Anquises (239-246) e à sua própria vergonha perante os deuses (247-255)
 - 6.4. As Ninfas: educação de Eneias (256-273) e sua apresentação a Anquises (274-280)
 - 6.5. A ordem final e a ameaça de Afrodite (281-290)
- 7. Fórmula de encerramento (291-293)**

⁵ Vd. subcapítulos 1.4. e 3.2..

⁶ A estruturação apresentada tem como principais referências as propostas de divisão temático-formal feitas por Peter Smith (*op. cit.*), Charles Segal («The Homeric Hymn to Aphrodite: a Structuralist Approach», *CW* 67, 1974, pp. 205-212) e Van Eck (*The Homeric hymn to Aphrodite. Introduction, Commentary and Appendices*, Lexmond, 1952).

Partindo da estruturação anterior far-se-á uma análise mais exaustiva do hino em estudo, na tentativa de sublinhar a sua riqueza artística e estrutural, bem como a especificidade do seu conteúdo literário.

Utilizando uma fórmula proémica convencional de abertura⁷, em que o poeta⁸ procede à invocação da Musa (v. 1: Μοῦσ' μοι ἔννεπε, ῥγα πολυχρῆσου ἑροδότης), o *Hino a Afrodite* reveste-se, logo no primeiro verso, de um tom irónico⁹, através da referência insistente aos ῥγα¹⁰ de Afrodite, quando o que está em causa é principalmente o *pathos* da deusa.

De seguida, dá-se o encómio da deusa, através de orações atributivas que se multiplicam por parataxe. Recorrendo a uma oração relativa, expediente retórico usado frequentemente na narrativa arcaica, o poeta alarga o campo de visão da audiência, passando a descrever a acção característica de Afrodite, como representante da força universal do sexo, e o seu campo de actuação. O panegírico da deusa (2-6), emoldurado, através da *ring-composition*, pelas duas referências¹¹ aos principais locais de culto da deusa (Κύπριδος, 2; Κυthereῆς, 6), resume bem o poder que a deusa exerce sobre todos os seres:

Κύπριδος ἢ τε θεοῖσιν ἢ πᾶσι γλυκύν ἢ μερον ἢ ρσε,
καὶ τ' ἢ δαμύσσατο φῶλα καταθνήτ' ἢ νθρῶπων,
οἴωνοις τε διῖπτεται καὶ θηρῶα πᾶντα
ἢ μὲν ἢ σ' ἢ πειρος πολλὰ τρῶφει ἢ δ' ἢ σα πᾶντος·

⁷ A importância do elemento formular no hino é analisada de forma clara por Ezio Pellizer no artigo «Tecnica compositiva e struttura genealogica nell'Inno omerico ad Afrodite» (*Quaderni Vrbi di Cultura Classica*, 668, n.º 27, 1985, pp. 115-144).

⁸ Claude Calame (*Le recit en Grece Ancienne. Enonciations et Representations de Poetes*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1986, pp. 11- 54), a propósito dos elementos indiciais de enunciação nos *Hinos Homéricos*, refere que os 32 *Hinos Homéricos* se agrupam em três tipologias, inserindo-se o hino em estudo no terceiro grupo (vd. pp. 37-40 e 179). Calame enumera alguns dos elementos específicos: o «eu» e o «tu» são actualizados em conjunto; a posição actancial do narratário é ocupada pela Musa, que é apostrofada em vocativo; o verbo utilizado é o verbo «cantar», «dizer»; o «eu» é actualizado num pronome em dativo que depende do verbo mencionado; o objecto do verbo «cantar» é a deusa, personagem principal da narrativa que constitui o núcleo do poema; a sequência dos enunciados na 3ª pessoa que formam a narrativa é introduzida por uma oração relativa, que tem como antecedente a divindade objecto do verbo «cantar» ou «dizer»; o narrador pede ao narratário, a Musa, que pronuncie para si os enunciados constitutivos da narrativa que segue imediatamente esta apóstrofe, adoptando, assim, a Musa a posição de narrador.

Esta situação de enunciação está também presente no início da *Odisseia* e em vários passos da *Iliada*, bem como no prómio da *Teogonia* (vv. 1-115), de Hesíodo. Como a maioria dos hinos homéricos, também este e dois outros (*h. Hom. VI* e *h. Hom. XIX*), que apresentam este tipo de situação enunciativa, repetem, no final, a invocação da divindade.

⁹ Cf. WALCOT, Peter, «The Homeric Hymn to Aphrodite: A Literary Appraisal», *Greece & Rome*, v. 38, n.º 2, Outubro de 1991, p. 143. Howard Porter (*ibidem*, p. 143) vai mais longe na análise da ironia, quando compara os versos 1 e 9, chegando à conclusão de que os quatro últimos metros dos versos são idênticos e que há uma quase total correspondência entre vogais nos primeiros dois metros. É irónica esta sequência praticamente idêntica de sons que servem para invocar a Musa, a fim de que esta conte ao poeta os «trabalhos» de Afrodite, e para dizer que Atena nada tem que ver com estes mesmos trabalhos.

¹⁰ A palavra ῥγα aparece repetida seis vezes nos primeiros quinze versos (vv. 1, 6, 9, 10, 11 e 15). Ezio Pellizer (*art. cit.*, pp. 118-137) analisa a importância da repetição no hino: de sons (assonância, rima, rima interna, aliteração, anáfora); de conceitos ou motivos (que se realiza sobretudo através da composição em anel, *ring-composition*).

¹¹ Boedeker faz um levantamento dos epítetos atribuídos a Afrodite, distinguindo os epítetos distintivos, atribuídos exclusivamente em relação a esta deusa, dos epítetos partilhados com outras personagens da épica (BOEDEKER, Deborah Dickmann, *Aphrodite's entry into Greek Epic*, Leiden, E. J. Brill, 1974, pp. 19-42).

πῶσιν δ' ὄργα μὴ μὴλεν ὕστρεφ' οὐνοῦ Κυthereης.

Hugh Parry¹² destaca que, ao louvar o poder de persuasão e de sedução de Afrodite, o poeta usa uma fraseologia tradicional do foro sexual, recorrendo inclusivamente a metáforas com um alcance algo agressivo. Neste hino (3 e 251), Afrodite como personificação do amor¹³ domina (ὄδαμ' ὄσσατο) os deuses, as tribos dos homens e o mundo animal – aves e animais terrestres e aquáticos –, fazendo-os submeter-se à força inexorável da lei natural. Ao referir a acção¹⁴ da deusa sobre os deuses, os humanos, as aves e todas as criaturas (1-6), o poeta atribui à deusa um poder cósmico que subjuga todos os seres, formalizando, no entanto, uma tripartição (deuses/ homens/ animais) que se revelará importante para o significado do hino. Mas a ideia de totalidade e de abrangência expressas no verso 6 – πῶσιν δ' ὄργα μὴ μὴλεν ὕστρεφ' οὐνοῦ Κυthereης – contrasta, paradoxalmente, com a afirmação da existência de três virgens irredutíveis ao amor-Τρισεύς δ' ὅδ' ὀναται πεπιθεῖν φρονίας ὅδ' ὀπατ' ὄσαι (7)- possibilitando, de forma aparentemente abrupta, a passagem para uma outra dimensão temática: as excepções¹⁵ ao poder de Afrodite, representadas por Atena (8-15), Ártemis (16-20) e Héstia (21-32).

Para se tentar perceber a intencionalidade deste aparente desvio temático, convém esclarecer a representatividade simbólica destas três deusas, isto é, a parte da natureza e da experiência humanas que elas representam¹⁶.

Atena, a filha de Zeus que nasceu da sua cabeça, é uma deusa originária do *noos* e do elemento masculino¹⁷, que se tornou patrona dos guerreiros e dos artífices, revelando-se o seu poder sob a forma de ensinamento (ὀδ' ὀδαξε, 12; ὀδ' ὀδαξεν, 15). Ela representa a vida em comum – na cidade, na guerra, na arte –, a dedicação à manutenção da ordem do mundo, bem

¹² «The Homeric Hymn to Aphrodite: Erotic *Ananke*», *Phoenix*, v. 40, 3, 1986, p. 255.

¹³ O amor é uma presença constante, ao longo de todo o hino. Afrodite, a deusa do amor, suscita o desejo em todos e, paradoxalmente, ela própria se torna vítima do amor. A narração deste episódio amoroso, integra descrições plenas de erotismo e sensualidade, numa linguagem de pendor sexual, como era próprio da época. Pertencem ao campo lexical erótico entre outros: ὄραμαι «apaixonar-se», 57; (ὀ) ὀρος «amor», 91 e 144; πολὺ ὀρατος,-ος,-ον «muito amado», 274; φιλ' ὀτης, ὀτος (ὀ) «afecto», «amor», 17, 133, 150, 263 e 287; ὀμερος,-ου (ὀ) «desejo», 3, 45, 53, 57 e 143; θυμ' ὀς,-ου (ὀ) «coração», 45, 53, 72 e 143; φρην,-ενος «coração»/«espírito», 7, 33, 57 e 72; κοιμ' ὀω «acasalar», 74; εἶν' ὀ,-ος (ὀ) «cama», 47; λ' ὀχος, εὐος-ους (τ' ὀ) «leito», «cama», 161; μ' ὀγνυμι «unir», 39, 46, 50 e 150; μ' ὀσγω «unir-se», 263; ὀλοχος,-ου (ὀ) «esposa», 127 e 148; πε' ὀθω «persuadir», 7 e 33; τ' ὀρω «alegrar-se», 72. Há também muitos outros vocábulos que, devido ao contexto, aparecem relacionados com o campo lexical do amor. Destacam-se, por exemplo: ὀπαταω-ὀ «enganar», 7 e 33; β' ὀλλω «lançar» (β. ὀμερον- «lançar o desejo»), 45, 73 e 143; εἶλεω «apoderar-se» (ὀρος ου ὀμερος ε.), 57 e 91.

¹⁴ Vd. *Il.* V, 428-30: o poeta delimita a função de Afrodite como deusa do matrimónio, mas os testemunhos literários sugerem-nos que a deusa não privilegiava o amor legítimo. No Hino em estudo, vv. 7, 33 e 38, aparece a noção de que a deusa ilude os amantes.

¹⁵ A integração das três narrativas relativas às três deusas irredutíveis no amor faz-se através da construção em anel, uma das características estruturais mais notáveis do hino. A este propósito, vd. PELLIZER, Ezio, *art. cit.*, pp. 119-20.

¹⁶ SMITH, Peter M., *op. cit.*, pp. 34-8.

¹⁷ Hes. *Th.* 886 ss. e 924 ss. Vd. tb. *A. Eu.*, vv. 736-738.

como o elemento masculino da inteligência, livre da distração erótica e dos enganos do intelecto representados por Afrodite.

Ártemis, por sua vez, é a deusa-caçadora e, como tal, deve abster-se da actividade sexual e manter-se ritualmente pura. A esta deusa agradam a caça, a música, os bosques sombrios e, também, a cidade de homens justos. A sua ligação a Apolo torna consistente, teológica e socialmente, a relação com a música e com a dança. Mas Ártemis representa também o espírito de limitação e de propriedade, associado à paixão pela caça. Peter Smith¹⁸ coloca a possibilidade de os valores representados por Ártemis se identificarem com os valores que dominavam a classe dos aristocratas «admirada» pela deusa, na cidade dos homens justos. Para os Gregos Jónicos, Ártemis era não só a Senhora dos animais mas também a guardiã da cidade.

A terceira excepção é representada por Héstia, a virgem indómita por natureza. É curioso reparar que Atena e Héstia merecem apenas uma simples e breve referência e um resumo/sumário das suas esferas de actividade e de influência (vv. 8 a 20), enquanto que a Héstia é dedicada uma maior atenção (vv. 21 a 32), sendo narrado como esta deusa recusou casar com Poséidon e Apolo, tendo afirmado, sob juramento por Zeus, manter-se virgem para sempre, tendo-lhe sido, por isso, concedida pelo pai dos deuses a honra de ser colocada no centro do *oikos* e de ser honrada em todos os templos dos deuses¹⁹. Héstia encarna, portanto, o carácter sagrado e puro do fogo do lar, centro de observância religiosa, nos santuários e nas casas, ao mesmo tempo que representa a estabilidade doméstica e familiar. Como mediadora dos sacrifícios dedicados aos outros deuses, ela foi considerada a mais velha de todos e aparece descrita como estando privada de se unir a qualquer um deles. Ao qualificar a deusa Héstia como a mais velha e a mais nova dos filhos de Crono²⁰ (22-23), tendo nascido primeiro mas sendo restituída depois, os versos dedicados a Héstia introduzem um paradoxo, que contribui para o tom humorístico subjacente ao Hino. De referir ainda que esta divindade encarna a oposição entre a natureza (*physis*) e cultura (*nomos*), tendo-lhe sido destinada uma posição central nas casas dos homens e nos templos, onde lhe são concedidas honras rituais definidas. Um outro pormenor interessante, fruto talvez da criatividade e originalidade do autor, é o que se refere ao facto de Héstia ser um objecto de desejo para Poséidon e Apolo (24).

¹⁸ *Op. cit.*, p. 35.

¹⁹ Peter Walcot (*art. cit.*, p. 143) refere que a inclusão destes detalhes torna estes versos um hino em miniatura, comparável ao «hino» de Hesíodo dirigido à deusa Styx, na *Teogonia* (383 ss.), onde se repete o mesmo motivo: o poder de Zeus garantir um privilégio especial a uma deusa (399 ss.).

²⁰ Receando ser destronado por algum dos filhos, Crono gerou e devorou consecutivamente os seus filhos. Revoltada, Reia deu à luz Zeus, escondida do marido, envolveu uma pedra em panos e deu-a a devorar a Crono, para assim enganar o marido. Já crescido, Zeus levou Crono a tomar uma droga que o obrigou a devolver todos os filhos que tinha devorado. Deste modo, Héstia pode ser considerada a mais velha (por nascimento) e a mais nova (por devolução) dos filhos de Crono. Vd. GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, (trad. port.), Algés, Difel, 1999, 3ª ed., p. 105.

Peter Smith²¹ sublinha a relação existente entre Atena, Ártemis e Héstia, as três deusas irredutíveis ao amor, e a morte, ou mais concretamente, a perda da vida: Atena ensina os guerreiros (morte na guerra); Ártemis é a deusa da caça (morte na caça); Héstia é a intermediária dos sacrifícios para os outros deuses (morte como sacrifício). Atena, Ártemis e Héstia não se opõem a Afrodite apenas pelo facto de preservarem a sua virgindade, mas também pelo papel desempenhado por estas três deusas como protectoras/mediadoras da morte: na guerra, na caça e no sacrifício, respectivamente. O poeta do hino parece ter querido associar estas três deusas à vertente social e institucional da experiência humana (*nomos*), contrastando-a com a vertente dominada por Afrodite (*physis*): a criação natural e instintiva da vida, nos homens e nos animais.

Muito se tem questionado acerca da inserção no hino destas três excepções ao domínio de Afrodite, especialmente depois da afirmação da amplitude do seu poder. Na verdade, o poeta poderia ter passado imediatamente para a narrativa da influência de Afrodite sobre Zeus, o que permitiria uma transição mais linear para o episódio amoroso que domina grande parte do hino. Mas não o fez, tendo optado por inserir a história relativa às deusas que resistem à deusa do amor, como uma digressão, cujo significado simbólico se revelaria perfeitamente *encaixado* e pertinente. Na verdade, ao apresentar estes *contra-exempla*, «três excepções à regra», o poeta acentua, por contraste, a força da sexualidade anteriormente referida, tornando ainda mais forte um poder cujas excepções podem ser inventariadas (há apenas três excepções). Simultaneamente, a referência a estas excepções facilitava a transição da estrutura hínica para a narrativa do episódio amoroso, permitindo ainda uma maior separação entre a afirmação do poder de Afrodite e a situação de subjugação em que a deusa acabaria por cair²². Além disso, a referência a estas três excepções representava as restrições necessárias ao equilíbrio das sociedades humanas²³.

Também Peter Walcot²⁴ acentua o importante significado simbólico desta aparente digressão. Atena, Ártemis e Héstia reverterem a norma da sexualidade, tal como será dentro em breve revertida uma norma da sedução, quando a «mulher», Afrodite, for a sedutora e o homem, Anquises, o seduzido. E assim, as três deusas virgens, irredutíveis ao amor e com um comportamento excepcional no que diz respeito ao sexo, ao representarem a excepção à norma, acentuam e caracterizam a esfera de influência de Afrodite, que, por sua vez, representa essa mesma norma. Independentemente da maior ou menor atenção dedicada a cada uma delas, a mensagem que ressalta é a de que as áreas representadas por estas três deusas não devem (ou não podem) ser perturbadas pelas relações eróticas, tuteladas pela deusa Afrodite.

²¹ *Op. cit.*, p. 36.

²² *Idem, ibidem*, p. 34.

²³ Cf. BERNABÉ, Alberto, *op. cit.*, p. 100.

²⁴ *Art. cit.*, pp. 141 ss.

Para Hugh Parry²⁵, outra questão pertinente no que diz respeito à análise desta pequena história das três deusas é a que se refere às noções de «escolha» e de «prazer» inseridas pelo poeta. Estas três deusas são descritas como seres antropomórficos e o poeta interpreta as suas posições ao nível da experiência humana, como sendo determinadas não pela necessidade, mas pela escolha de um determinado tipo de prazer²⁶.

Depois de, no verso 33, ser repetida a incapacidade de dominar o coração das três deusas (Τῶν οὐκ ἐπιταται πεπιθεῖν φρονας οὐδ' πατῶσαι), é retomada, nos versos 34 e 35, a ideia de que todos os restantes seres estão sob o domínio de Afrodite. A deusa é de tal forma poderosa que domina inclusivamente a razão do pai dos deuses (Ζηνὺς νῶν, 36), fazendo-o unir-se a mulheres mortais (συνμίξε καταθνήσκει γυναῖξιν, 39).

Até ao momento, Zeus, o deus supremo, tinha sido referido quatro vezes: como progenitor de Atena (8) e como pai e chefe dos deuses, a quem todos obedecem (23, 27 e 29). Agora, inesperada e paradoxalmente, Zeus surge, também ele, como uma das vítimas da deusa do amor que «facilmente o une a mulheres mortais» (39). Depois das exceções, esta é a prova máxima do poder de Afrodite: ela domina o próprio pai dos deuses, «o maior dos deuses e que obteve para si a maior honra» (37), fazendo-o esquecer-se da sua esposa Hera, cujas qualidades e atributos são elogiados e longamente descritos em quatro versos (40-44). É curioso reparar que, ao invés de referir o nome das mulheres mortais a quem Zeus se unira, o poeta tenha optado por elogiar a mulher legítima de Zeus, Hera, «aquela que tem a mais nobre e maior beleza» (41), «a mais ilustre» (42). Este aparentemente despropositado elogio da consorte de Zeus, não só vem justificar a legitimidade daquela união, mas também, por outro lado, desculpabilizar as infidelidades fortuitas do deus, reforçando, assim, o poder ilimitado da caprichosa Afrodite que, «quando quer» (38), «facilmente» (39) engana o espírito do próprio Zeus, perturbando o equilíbrio de uma união que, para além de legítima, é apropriada.

Chegou, contudo, o momento de o próprio Zeus se vingar, arquitectando um plano para subordinar e humilhar Afrodite²⁷. Repetindo o estratagema da insubmissa deusa do amor e passando assim de «enfeitiçado» a «feiticeiro», Zeus vai lançar no coração de Afrodite o doce

²⁵ *Art. cit.*, pp. 255-6.

²⁶ As noções de «escolha» e de «prazer» só são compreendidas se se atender ao facto de estas deusas serem descritas como seres antropomórficos. O poeta arcaico sabe que «persuasão» e «decepção» e mesmo magia divina não são necessariamente forças irresistíveis, visto que elas podem falhar. Ulisses entra na cama da feiticeira Circe, apenas mediante as suas próprias condições (*Od.*, X, 342-348). E, no próprio Hino, Héstia, embora cortejada pelos deuses Poséidon e Apolo, decidiu manter-se virgem (vv. 24-26). Mesmo que o homem arcaico descreva a escolha como ilusória, ele pode pensar, falar e agir como se o não fosse. Quando o *eros* se apresenta como uma força irresistível, a atitude do *agente* humano requer responsabilidade (Cf. PARRY, Hugh, *art. cit.*, pp. 255-6).

²⁷ Acontece algo semelhante na *Teogonia* de Hesíodo, quando Prometeu enganou Zeus levando-o a aceitar a menor parte do sacrifício, fazendo com que o pior parecesse o melhor (540-541). Zeus, como resposta, criou a primeira mulher, Pandora, elegante e adornada, de forma a que ela própria funcionasse como um belo ardil (585), cuja beleza era apenas aparente (WALCOT, P., *art. cit.*, p. 142).

desejo de se unir²⁸ a um homem mortal (45-46), castigando-a, deste modo, pelos excessos que cometeu ao ter unido deuses e deusas a mortais (51-52). Deste modo, Afrodite é forçada por Zeus a experimentar a força do amor, pois só assim, vítima do seu próprio poder, Afrodite «que ama os sorrisos» deixará de se gabar e de se rir²⁹ das uniões que originou entre deuses e humanos, criando seres híbridos nascidos de deuses e homens, isto é, dando aos imortais filhos mortais (50-52):

□ς □α θεο□ς συν□μιξε καταθνητ□σι γυναιξ□
κα□ τε καταθνητο□ς υ□ε□ς τ□κον □θαν□τοισιν,
□ς τε θε□ς □ν□μιξε καταθνητο□ς □νθρ□ποις.

A crítica aos excessos cometidos por Afrodite é reforçada pela repetição do adjectivo καταθνητ□σι destacando a imagem da união das duas naturezas dissemelhantes, divina e humana, uma união indesejada, que tem consequências inevitáveis (υ□ε□ς), alteradora da ordem, e à qual, por isso mesmo, urge pôr termo. A deusa do amor com o seu imenso poder deveria contribuir para a regulação do cosmos, mas revelara-se, em situações do passado, um agente subversivo da boa ordem desejada.

Com tanto de subtil como de inesperado, esta passagem de «Zeus, vítima de Afrodite» (36-44) para «Afrodite, vítima de Zeus» (45-52) funcionará como o elo de ligação perfeito entre o proémio e o episódio amoroso que dominará a maior parte do hino, ficando, desde já, justificado o motivo que esteve na origem da união de Afrodite àquele que vai ser identificado como sendo o herói Anquises (53).

A primeira palavra que abre a cena de sedução com que se inicia o episódio amoroso indica-nos, de imediato, o objecto do desejo de Afrodite: Anquises. É este o nome que determina o desejo desencadeado por Zeus em Afrodite. Através da repetição³⁰ da expressão γλυκ□ν □μερον □μβαλε θυμ□ (53), acentua-se, sobretudo através do uso expressivo do verbo β□λλω, a noção de que o amor é uma força exterior. O espírito de Afrodite está dominado pelo «doce desejo» por Anquises, o herói de δ□μας □θαν□τοισιν □οικ□ς («corpo semelhante ao dos imortais», 55), mas o poeta diz-nos que é depois de ver (□δο□σα, 56) o herói que a deusa se apaixona (□ρ□σατο, 57) e que o seu coração é tomado por um terrível desejo (□κπ□γλως □μερος, 57). Sabe-se que a deusa não está na presença de Anquises (só depois de ir a Chipre- Pafos- e de se enfeitar é que se dirigirá ao monte Ida, onde Anquises se encontra), o que faz pressupor que a deusa tenha conseguido ver o objecto do seu desejo por meio de uma espécie de «passe de magia» apenas ao alcance da

²⁸ A propósito da união sexual, é de notar o uso de μιχθ□μεναι (46), forma verbal que refere o acto sexual, a ligação carnal. Mas ainda que o amor seja sexualizado, as cenas de união sexual aparecem sempre precedidas de uma cena de sedução.

²⁹ O facto de o poeta se referir à reacção de Afrodite como «vangloriando-se» e «rindo-se» reforça a ideia de que é para os deuses humilhante e embaraçosa a união aos humanos, seres inferiores porque sujeitos à mortalidade. Vd. também vv. 247-255.

³⁰ Cf. vv. 45 e 53.

divindade. A falta de realismo subjacente à ideia da possível visão do herói, dada a distância espacial que separa Afrodite de Anquises, é compensada pela importância atribuída ao sentido da «visão», o que consolida o carácter natural da experiência descrita, tornando-a psicologicamente verosímil. Para além de reforçar o desejo lançado por Zeus, o acto de ver Anquises tem um efeito imediato e definitivo no coração da deusa que, instantaneamente, dá início à sua viagem em direcção a Chipre, onde se preparará para o seu encontro com o herói.

A partida de Afrodite para Chipre, com o fim de se preparar e adornar com os seus belos vestidos e acessórios, seguida da viagem em direcção ao monte Ida, marca o início do *affair* amoroso, sendo sobretudo a partir deste momento que emergem aos ouvidos do auditório- e aos olhos do leitor- alguns dos motivos que constituem as marcas poéticas e artísticas mais notáveis do hino em estudo.

Numa cena semelhante ao episódio da *Iliada* em que Hera se adorna para seduzir Zeus³¹, Afrodite retira-se para o seu templo em Pafos (59), para se enfeitar e vestir com a ajuda das Cárites (61), de forma a tornar a sua aparência ainda mais sedutora. A deusa arranja-se no seu espaço de culto, predominando, quer na descrição do banho, quer na descrição do acto de vestir, sensações olfactivas e gustativas que tornam muito sensual todo este passo. Ao banho, completado pelo acto de ungir o corpo, segue-se a descrição da acção de vestir, sendo o corpo da deusa envolvido com belas vestes ornadas de ouro (64-65). O brilho bem como o vocabulário sensual relativo ao corpo (χρὸν ἐματὰ καλόν,/ χρυσὸν κοσμηθεῖσα, 64-65) são uma presença constante, nesta descrição. Surge, contudo, uma questão: sendo Afrodite a deusa do amor, por que motivo necessitaria ela de se embelezar para um encontro amoroso? A este propósito, é importante referir o efeito realista preconizado por esta e outras cenas, bem como o modo psicologicamente verosímil como o poeta caracteriza as personagens do poema, permitindo-lhes que o seu comportamento espelhe de forma quase fiel o comportamento humano, quando numa situação semelhante. O acto de se adornar e enfeitar é tipicamente feminino e adequa-se perfeitamente àquilo que sabemos constituir na experiência humana os preliminares do encontro amoroso. Para além disso, a *toilette* da deusa em Chipre serve também para apresentar Afrodite no seu espaço de culto, o templo em Pafos (59), a ser adornada pelas Cárites, que a ungem com um óleo doce e imortal (μύρον ἰδανόν, 63), como que no intuito de reforçar a sua imortalidade, que será em breve posta em contacto com a natureza mortal de Anquises.

Os preparativos desta cena típica de sedução adquirem, neste contexto, uma simbologia muito especial. Foram vários os estudiosos³² a notar a analogia existente entre a cena dos preparativos de Afrodite e as cenas em que o guerreiro se arma para o combate: tal como este se prepara para a batalha, também Afrodite se reveste das suas armas de sedução, das suas jóias e dos

³¹ *Il.* XIV, 170 ss..

³² *Vd.* SMITH, Peter M., *op. cit.*, p. 41 e *ibidem* n. 37. *Vd.* também BERNABÉ, Alberto, *op. cit.*, p. 101.

seus adereços. Não era estranha à poesia deste tempo, nomeadamente heróica, a associação do *eros* ao *polemos*, nem as implicações semânticas daí decorrentes, pelo que, também nesta situação, se sentia que um halo ominoso pairava sobre a cena.

Os preparativos de Afrodite em Pafos e a posterior descrição e exibição do poder que Afrodite exerce sobre os animais do Ida constituem dois dos momentos³³ do hino onde se revelam de forma mais clara a natureza e o poder de Afrodite, servindo, no segundo caso, para exemplificar a força do *eros* cósmico que Afrodite é capaz de suscitar. Afrodite avança através das montanhas, em direcção ao Ida, escoltada pelas feras no cio («lobos cinzentos, leões de olhos brilhantes, ursos, panteras rápidas», 70-71). A deusa sente prazer com este cortejo (ὁ δ' ὀρῶσα μετ' ὄρεσσι τῶρπετο θυμῷ, 72) e faz despertar o desejo de procriação em todos os animais, lançando o *himeros* nas entranhas de todos (τοῖς ὅν στήθεσσι βῶλ' ἔμερον, 73), motivando assim o acasalamento nas grutas sombrias (κατ' σκιέντας ἑνὰ λουζ, 74), um espaço metafórico tradicional do amor. Aquando da chegada ao Ida, a atenção centra-se, de facto, no poder de Afrodite, visível não só no efeito causado nos animais, mas também no prazer que ela tira da sua actividade. Para além de testemunhar aquilo que fora dito no início do hino acerca da amplitude do poder da deusa do amor, esta passagem sugere, desde já, o possível efeito que a sua aparição terá em Anquises.

Os preparativos de Afrodite e a sua viagem em direcção ao Monte Ida insinuam fortemente a iminência da possível revelação da deusa ao mortal, sendo desta forma criado um certo *suspense* relativamente ao desenvolvimento da acção e, consecutivamente, aumentada a expectativa do ouvinte/leitor. Quando descreve a entrada da deusa no seu templo, em Pafos, apoiando-se nas portas brilhantes (58-60), o poeta-narrador utiliza alguns dos elementos típicos da epifania³⁴, nomeadamente o aparecimento a partir de um templo e a aparição súbita, através de uma porta. Também o cortejo dos animais que seguem Afrodite pode corresponder, num nível temático, a um dos elementos típicos de uma cena de epifania: a veneração humana da divindade. Para além dos aspectos referidos, a sugestão da possível aparição ressalta sobretudo do efeito que a presença de Afrodite tem sobre as feras que a acompanham, funcionando como uma espécie de mola impulsora que antecipadamente sugeriria, na mente do auditório, o efeito que a deusa iria ter sobre o humano diante de quem estava prestes a aparecer.

A passagem do efeito que Afrodite tem sobre os animais para o herói Anquises a quem a deusa se prepara para aparecer é quase imediata. Depois de se descrever a chegada de Afrodite ao local do acampamento³⁵ (75), o poeta refere que a deusa o encontrou sozinho, afastado dos outros companheiros (76): γῆσιν ὥρα, θεῶν πο κἄλλος ἔχοντα (77). É curioso notar que, tal

³³ Vd. SMITH, Peter M., *op. cit.*, p. 43.

³⁴ A propósito dos elementos típicos da epifania, vd. subcapítulos 1.4 (pp. 31-32) e 3.2. (p. 53).

³⁵ O acampamento onde o herói se encontrava ficava no monte Ida, um espaço que aparece associado a vários mitos antigos. Foi aí que se deu o julgamento de Páris, na presença de Atena, Hera e Afrodite. Cf. Il. XIV, 153 ss. (Zeus estava sentado no mais alto cume do Ida).

como na primeira vez³⁶ em que foi nomeado, o nome Anquises aparece no local privilegiado de início de verso, contudo a caracterização do herói, apesar de parecer uma simples repetição da que fora feita na segunda metade do verso 55, onde se afirmava a semelhança no porte entre Anquises e os imortais, apresenta agora alguns pormenores curiosos que marcam a diferença. No primeiro caso, o nome do mortal era referido no início do verso 53 e a sua caracterização só era realmente efectuada no final do verso 55. Agora, o nome do herói aparece no início do verso 77, sendo a sua beleza, e não apenas o porte, imediatamente identificada e considerada análoga, sem recurso à comparação, à dos deuses imortais. Esta concentração, no mesmo verso, do nome de Anquises e a imediata identificação com a beleza dos deuses, aliás um *topos* tradicional da caracterização heróica, reforça de forma claramente gradativa o carácter extraordinário da beleza do mortal por quem Afrodite se apaixonara. Afrodite não está, pois, diante de um simples pastor, mas sim diante de um mortal com características excepcionais: o «herói Anquises, que possui a beleza dos deuses». O carácter excepcional de Anquises ganha ainda um acentuado realce pelo facto de se encontrar afastado dos companheiros, a apascentar os bois, e tocando cítara (78-80), um passatempo típico dos heróis³⁷.

Cuidadosamente preparado, destaca-se entre os preliminares da sedução o súbito aparecimento de Afrodite diante de Anquises (81-82):

Στ' δ' αὐτοῦ προπροιθε Διὶ θυγῆρ φροδῆ,
παρθν δμτ μγεθος κα εδος μοη.

De modo inesperado, Afrodite apareceu junto do mortal, que parecia um deus, semelhante ela própria a uma virgem mortal, na estatura e na beleza. Aos olhos do público, é como se os papéis se tivessem invertido. O poeta explica o porquê deste «disfarce»: Afrodite tomou o aspecto de uma virgem³⁸ para não assustar Anquises (83). A expectativa do auditório, ansioso pela aparição da deusa ao mortal, é súbita e temporariamente desviada da imagem da epifania, para se concentrar no que Afrodite pretendia fazer parecer: o encontro de dois futuros amantes mortais, Anquises e uma jovem virgem mortal. É como se sugerisse à instância receptora que não seria aceitável a união amorosa entre uma deusa e um mortal, ressaltando, desde logo e por antecipação, o contraste e a desconformidade que subjazia à natureza do encontro destes dois seres - humano/divino- uma união desajustada e desaconselhada, ilustrativa da mensagem que se pretendia transmitir: a incompatibilidade entre a mortalidade humana e a imortalidade divina.

³⁶ Cf. v. 53.

³⁷ Cf. *Il.* IX, 186-9 e 194-5: Aquiles entretinha-se tocando a sua lira. Esta referência à música, apesar de constar da tradição, confere um lirismo bucólico ao passo e será retomada com novos matizes quando Afrodite descrever, posteriormente, o seu rapto por parte de Hermes, o deus a quem, no hino epónimo, se atribuiu a invenção da lira. (Cf. vv. 117-21).

³⁸ Cf. *Od.* VI, 109: também Nausícaa é uma jovem indomada.

Sem ter consciência de que está diante da deusa Afrodite, a filha de Zeus³⁹, Anquises fixa o seu olhar na beleza, na estatura e nas roupas brilhantes (84-85) daquela mulher. Como foi já referido a propósito da construção da cena de sedução, o sentido da visão exerce um papel fundamental no amor, patente no recurso a um conjunto de vocábulos etimológica e semanticamente relacionados com o acto de ver (56, 83, 84). A beleza de Afrodite é realçada por meio da descrição do seu vestuário e dos seus acessórios, sendo a apreciação física (84-85) que Anquises faz daquela mulher centrada no εἶδος, no μῆγετος e nos ἑμματα, o que reforçava a ideia de que a beleza era uma pré-condição determinante do relacionamento erótico.

Na actual descrição da beleza radiante da deusa (81-90), feita de forma bem mais desenvolvida do que a que fora apresentada anteriormente⁴⁰, o poeta chega ao ponto de enumerar os adereços com que a deusa se encontrava enfeitada, sendo a beleza exterior da deusa de tal modo impressionante que o brilho da sua roupa é comparado ao do fogo e o brilho das suas jóias ao da lua. Deste modo, é acrescentado à cena um *suspense* muito peculiar que parece sugerir um possível reconhecimento da deusa por parte de Anquises. Já haviam sido introduzidos pelo poeta alguns dos elementos típicos de epifania, mas só agora aparecem os dois *topoi* principais que a caracterizam: o brilho⁴¹ que emerge da divindade e o espanto/medo causado naqueles a quem a divindade aparece⁴². É curioso notar que a ênfase da beleza de Afrodite é colocada mais no vestuário e nos acessórios da deusa do que na beleza inata da mesma, como que reforçando e comprovando, assim, a sua divindade latente que, pretensamente, a deusa pretende esconder. Por outro lado, embora Afrodite não queira assustar Anquises, a reacção deste homem é de espanto⁴³ (84), culminando a descrição gradativa da beleza da deusa com uma exclamação enleante por parte do poeta – «Coisa maravilhosa de se ver!» (90) – síntese do efeito que esta visão tem, não só no herói Anquises, mas também na mente do receptor.

Tal como Afrodite se apaixonara pela beleza de Anquises, também agora Anquises está prestes a apaixonar-se pela beleza daquela jovem, motivando-se assim uma união amorosa baseada em laços de reciprocidade.

O modelo épico⁴⁴ definia que um «visitante» (*xenos*) se mantinha em silêncio e que era o «visitado» quem falava primeiro. Peter Smith⁴⁵ considera que este tipo de encontros funciona como

³⁹ A propósito da genealogia de Afrodite, vd. subcapítulo 2.1., sobretudo p. 38 e *ibidem* n. 26 e 27.

⁴⁰ Dos versos 61 a 64 tinha sido destacado o óleo imortal, a ajuda das Cárites e, de forma sumária, os belos vestidos (61-64).

⁴¹ Apesar de sugerido, no v. 65, o efeito das roupas de Afrodite «vestida de ouro» só agora se destaca de forma notória através do «brilho» e da «luz» que emanam da divindade. A tradição poética arcaica associava estas duas isotopias ao *topos* da beleza.

⁴² SMITH, Peter, M., *op. cit.*, p. 45.

⁴³ Paradoxalmente, subentende-se a noção do medo, embora só mais à frente (182 ss.) Anquises seja vítima desse mesmo medo.

⁴⁴ Cf. *Il.* IX, 196 ss. (Aquiles agradece a embaixada); *Il.* XVIII, 380 ss. (É Cáris que se dirige primeiro a Tétis, oferecendo-lhe os presentes de hospitalidade); *Od.* V, 77 ss. (Calipso dirige-se a Hermes, enviado por Zeus); *Od.* I, 113 ss. (Telémaco dá as boas vindas a Atena, disfarçada de guerreiro).

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 46.

uma espécie de teste de perícia na distinção e avaliação das forças e fraquezas do desconhecido, ao mesmo tempo que, tal como um escudo, protege ou dissimula as da própria deusa. Semelhante ao que acontece nas batalhas⁴⁶, nos duelos ou embaixadas de paz⁴⁷, estes encontros surgem dentro dos limites de um código ético-comportamental esperado, servindo para abrir caminho e economizar o discurso, por forma a mais facilmente atingir os objectivos pretendidos. Também aqui, neste hino, é Anquises, o visitado, que vai falar primeiro. Sob a forma de uma prece, Anquises dá as boas-vindas àquela mulher que apelida de $\square\upsilon\alpha\sigma\sigma\alpha$ (92), não hesitando em identificá-la, desde logo, com uma deusa (92), uma Cáríte (95) ou uma Ninfa (97). Normalmente, as preces gregas iniciam-se com uma lista de possíveis nomes ou títulos, onde se encontrava também o nome verdadeiro. No caso de Anquises, este refere sete possíveis identidades divinas. A pergunta de Anquises relativamente à identidade daquela figura feminina que está diante dele, pela sua elaboração e desenvolvimento, realça, ironicamente, o facto de aquela figura feminina ser, realmente, uma divindade, ideia reforçada aliás pela lista de deusas que Anquises enumera como possíveis identidades: Ártemis ou Leto, Afrodite, Témis ou Atena (93-4). Nas palavras que Ulisses dirigiu a Nausícaa, a possibilidade era apenas Ártemis (*Od.* VI, 151); aqui, para além da variedade das possibilidades, acresce o pormenor de entre elas estar habilmente escondida a verdadeira identidade da deusa: Afrodite, cujo nome é estrategicamente localizado entre os outros dois pares de identidades alternativas. É também curioso notar que a primeira e a última das deusas nomeadas, Ártemis e Atena, respectivamente, já tinham sido previamente apresentada como deusas virgens, contrastando portanto com a deusa do amor, Afrodite (8-20), a verdadeira identidade daquela «mulher».

A comparação da jovem a uma deusa faz parte integrante do encómio, do elogio, mas inclui também uma discreta tentativa de esclarecer a identidade da visitante, possibilitando, desde logo, analisar, em termos psicológicos, o comportamento de Anquises. É provável que, espantado com o carácter extraordinário da beleza daquela «mulher», Anquises acredite realmente poder tratar-se de uma divindade. Se assim for, trata-se de uma atitude sincera por parte do herói. Mas pode também acontecer que Anquises esteja confuso acerca da natureza (humana ou divina?) daquela figura, optando por um discurso cauteloso que o proteja da possibilidade (mais arriscada para si) de se tratar de uma divindade. Neste caso, tratar-se-ia de um Anquises menos sincero, mas mais astucioso. A análise psicológica do discurso e do comportamento do herói Anquises começa agora a dar os primeiros passos, sendo possível, mais à frente, avaliar de forma mais pormenorizada a evolução da sua caracterização.

⁴⁶ Antes dos combates pessoais, os guerreiros interrogam-se sobre as genealogias respectivas. Cf. *Il.* VI, 119-29, 212-15 e 226-36: o grego Diomedes e o troiano Glauco desafiam-se para um duelo, descobrindo, porém, enquanto estão a expor as suas genealogias individuais, que tinha havido, em tempos, laços de *xenia* entre os seus avós. Então, recusam lutar um com o outro, por respeito a esses laços familiares, decidindo, inclusivamente, trocar as armaduras.

⁴⁷ Implica todo um ritual entre o(s) visitante(s) e o(s) estrangeiro(s) ou aquele(s) a quem se dirige(m). Cf. *Il.* IX, 192-204 (a embaixada junto de Aquiles) e *Od.* IV, 20-61 (Os deveres de hospitalidade- Telémaco no palácio de Menelau).

Seguidamente, obedecendo à estrutura sintáctica da língua grega, Anquises reivindica uma relação especial e recíproca com aquela «visitante». Visto não ter havido qualquer tipo de relação anterior entre Anquises e aquela mulher que este imagina ser uma divindade, o herói começa por prometer a Afrodite a fundação de um altar e de um sacrifício (100-102). De seguida, Anquises faz-lhe um pedido, num discurso típico de súplica e sintonizado com o código heróico (103-106):

δ[]ς με μετ[] Τρ[]εσσιν []ριπρεπ[] []μμεναι []νδρα
 πο[]ει δ' ε[]σοπ[]σω θαλερ[]ν γ[]νον, α[]τ[]ρ []μ' α[]τ[]ν
 δηρ[]ν [] []ζειν κα[] []ρ[]ν φ[]ος []ελ[]οιο,
 []λβιον []ν λαο[]ς, κα[] γ[]ραος ο[]δ[]ν []κ[]σθαι.

O conteúdo do pedido – introduzido por duas formas de imperativo em início de verso (δ[]ς, 103; πο[]ει, 104) – permite analisar o carácter de Anquises, ao mesmo tempo que introduz um tema que não mais abandonará o hino. Este pedido de benefícios pode dividir-se em três partes, que acompanham gradativamente a ordem natural da vida futura do herói. Anquises pede que a deusa o torne um homem distinto, reconhecido pelos Troianos; que tenha uma descendência para a posteridade; e que viva durante muito tempo, feliz e rico. O pedido de reconhecimento *inter pares* era normal para a época, mas o mesmo não pode ser dito em relação aos dois últimos elementos do pedido: a descendência e a longevidade. Para além de reverter a atitude guerreira do herói grego, preocupado com o sucesso pessoal e não com a sobrevivência, Anquises acrescenta também à noção de *euphrosyne* a do desejo de uma «descendência florescente». A metáfora usada pelo poeta-θαλερ[]ν γ[]νον, 104- e mantida na tradução portuguesa, bem como os adjectivos escolhidos para caracterizar a vida desejada por Anquises- δηρ[]ν (105) e []λβιον (106)- representam, simbolicamente, quer a imagem de força, abundância e crescimento que Anquises deseja para a sua descendência, quer a noção de longevidade e felicidade que o nosso herói deseja para si. Anquises aparece, desde já, como um herói diferente daqueles a que os épicos nos haviam acostumado. Ele é sobretudo o «pai», preocupado com a continuidade da sua progénie, preocupado sobretudo com a vida (a sua e a dos seus descendentes) e não com os feitos gloriosos que lhe poderiam imortalizar o nome.

Neste excerto do hino, e sob a forma de discurso directo do herói Anquises, o poeta apresenta de forma clara o tema central do poema: a consciência da oposição existente entre os homens e os deuses. Anquises agiu, desde o início, como um homem respeitador que conhecia os limites entre a natureza humana e a natureza divina.

Segue-se a formalização do *dolos* de Afrodite que responde a Anquises, contando-lhe uma história falsa, típica das cenas de sedução épicas. Só agora se começa a perceber por que motivo

Afrodite fora comparada a uma virgem mortal⁴⁸. A deusa estava, afinal, disfarçada de virgem humana e vai tentar dar resposta às conjecturas sugeridas por Anquises, acerca da sua identidade, inventando uma história falsa sobre si e sobre o objectivo da sua presença junto do herói (107-144). O disfarce e a mentira funcionam, a partir deste momento, como duas estratégias que se complementam, servindo, neste e noutros casos⁴⁹, um mesmo objectivo: iludir o interlocutor, neste caso, Anquises, de uma forma persuasiva, levando-o a agir de determinada maneira.

Afrodite, a «filha de Zeus» (107), começa por dirigir-se ao homem, Anquises, a quem chama «o mais ilustre de entre os homens nascidos na terra» (108). Anteriormente, no momento do encontro, a beleza de Anquises fora comparada à dos deuses (77) e o aspecto de Afrodite ao de uma mortal (82), como se as duas naturezas se pudessem confundir. Agora, quando a deusa se dirige pela primeira vez ao humano, o poeta distingue e afasta, em termos formais, a natureza divina de Afrodite da natureza humana e terrena de Anquises, lembrando a distância que separa o homem da deusa, isto é, a dissemelhança entre a natureza mortal dos homens e a natureza imortal dos deuses, subentendendo-se mais uma vez, de forma discreta, o tema da efemeridade da vida humana, inexoravelmente condenada à terra, isto é, à morte.

Depois de invocar o mortal, com palavras encomiásticas cingidas pela hipérbole, Afrodite vai dar resposta às possíveis identidades anteriormente propostas por Anquises, em relação à figura feminina «encarnada» pela deusa. Dirigindo o foco, desde logo, para a ironia⁵⁰ da situação, Afrodite diz não ser uma deusa, mas sim uma mortal, filha de uma mãe mortal (109-10). Em dois versos consecutivos, a deusa, fingindo-se admirada, refuta a sua divindade, de forma negativa (109) e de forma positiva (110), preparando, simultaneamente, a passagem para aquilo que será não apenas a criação de uma natureza humana, mas a criação de uma identidade verosímil (108-116), com direito a genealogia e a «retrato de família», apesar de, curiosamente, não ter direito a um nome próprio⁵¹. Num discurso rico em detalhes e onde é bem visível a vontade extrema de persuadir Anquises, Afrodite fornece ao humano o nome do seu pai fictício, acrescentando o breve comentário de que Anquises já deverá ter ouvido falar nele: Otreu, que governa toda a Frígia (111-112).

⁴⁸ Vd. v. 82.

⁴⁹ O disfarce e o engano são usados também por alguns dos heróis gregos. Além do astuto Ulisses, destacam-se os casos de Pátroclo, Menelau, Orestes e Aquiles. Peter Smith (*op. cit.*, p. 49) refere que o sentido de justiça grego não implicava obrigatoriamente uma noção de «completa verdade», sendo a mentira e o engano associados muitas vezes à astúcia e à inteligência, como se vê nos casos de Ulisses, Apolo e até no caso do próprio Sócrates.

⁵⁰ WALCOT, P., *art. cit.*, p. 145.

⁵¹ Peter Smith (*op. cit.*, p. 51) explica esta ausência de um nome próprio para a falsa princesa Frígia com dois argumentos: por um lado, é uma forma de não distrair o auditório da verdadeira identidade da deusa; por outro, reforça a incerteza de Anquises em relação à natureza (divina ou humana?) daquela «mulher».

Embora de modo diferente, aquilo que acontece no *Hino a Deméter* parece corroborar esta posição: apesar de Deméter ter um falso nome, este não a desliga da sua natureza divina, contendo uma alusão a ela (H. Cer. 122).

Um certo grau de realismo é acrescentado também pela forma como Afrodite explica o facto de conhecer a língua dos troianos, que terá aprendido com uma ama troiana (113-116). Assim, a princesa Frígia fala não em grego mas em troiano. O leitor actual não sabe qual o impacto tido por este pequeno detalhe no auditório coevo, mas facilmente se apercebe de que tal pormenor pretendeu funcionar como mais um dos detalhes deixados por Afrodite, de forma a mais facilmente convencer Anquises da sua falsa identidade, tornando assim a sua falsa história mais verosímil⁵².

De seguida, Afrodite explica o seu súbito aparecimento naquele lugar, adicionando à falsa identidade a história de um falso rapto perpetrado por Hermes (117-29), quando ela dançava⁵³ com as jovens donzelas em honra de Ártemis⁵⁴ (118). As palavras de Afrodite tornam-se muito mais convincentes ao acrescentar alguns detalhes vagos sobre a sua viagem desde a Frígia até ao monte Ida (117-125), referindo-se inclusivamente ao facto de ter atravessado muitas das terras dos mortais, por onde vagueavam feras, nos vales sombrios. Ressalta um pormenor nesta longa viagem: Afrodite fê-la sem tocar com os pés no chão (125). Na mente do ouvinte/leitor, forma-se um eco da descrição da longa viagem de Afrodite, por cima das nuvens, de Pafos até junto do acampamento de Anquises (66-74): as mesmas feras; as mesmas cavernas; a mesma alegria e o mesmo entusiasmo. Há contudo três diferenças: no primeiro caso, a descrição foi feita pelo narrador-poeta, enquanto que, agora, aparece sob a forma de discurso directo; no primeiro caso, Afrodite fora castigada por Zeus, agora a jovem virgem diz-se vítima da vontade de Hermes; no primeiro caso, era descrita a viagem da deusa do amor, agora é descrita a viagem de uma virgem mortal. Todos estes pormenores visavam aumentar a cumplicidade existente entre o poeta e o auditório, num jogo de ironias, coincidências e contrastes.

Para além da história do falso rapto, contribui para a criação de uma imagem de astuciosa inocência a predição de Hermes de que aquela jovem estava destinada a ser a legítima esposa (κουριδιήν ἄλοχον, 127) de Anquises, mãe dos filhos do herói (ἄγλα τίκνα, 127). Afrodite jogava agora uma das suas cartas mais importantes, ao tentar iludir Anquises com a garantia daquilo que sabia ser um dos maiores desejos do herói: a obtenção de uma descendência ilustre.

⁵² Cf. SMITH, Peter, M., *op. cit.*, p. 118, n. 53. Este estudioso explica a possível escolha da Frígia por parte do poeta do hino como fruto da tradição épica que associava Tróia à Frígia. Vd. *Il.* II, 862 ss.- a propósito do catálogos dos exércitos grego e troiano- e também III, 184 ss.- na sequência da conversa com Helena a propósito da identidade de Agamémnon, Príamo refere já ter ido à Frígia, sua aliada. Esta opção do poeta do hino pode também ter sido influenciada pelo que Helena disse a Afrodite, quando esta lhe apareceu disfarçada de velha (*Il.* III, 399 ss.): revoltada com o uso abusivo que Afrodite fazia do seu poder, Helena perguntou-lhe para que cidade (Frígia ou Maónia) a deusa a mandaria, caso lá tivesse também um protegido. Independentemente da motivação e da intenção do poeta, destaca-se, nesta passagem, o facto de ser apresentado, sob a forma de um pormenor, o problema da linguagem. Em Homero (*Il.* II, 804, 867; IV, 437-8), refere-se que os habitantes da Ásia Menor não falavam todos grego.

⁵³ A propósito da associação de Afrodite (e de Ártemis) à dança e ao coro, vd. BOEDEKER, Deborah Dickmann, *op. cit.*, pp. 43-63.

⁵⁴ É curioso o pormenor de se tratar de uma das deusas que não estava sob o jugo de Afrodite (vd. vv. 16-20).

Neste primeiro discurso de Afrodite, centrado sobretudo no engano- a história do falso rapto- assume uma particular relevância a associação das noções de juventude, pureza e virgindade à do favorecimento divino da união amorosa, «apadrinhada» por Hermes, sugerindo-se, assim, que os deuses apoiam⁵⁵ a união daquela jovem a Anquises e permitindo, deste modo, uma espécie de transição do estado de desconfiança em que Anquises se encontrava para a situação de total sujeição ao desejo⁵⁶ amoroso que, de seguida, se apoderaria⁵⁷ do herói. Seguidamente, a deusa, assumindo o papel de humilde suplicante, realça a sua terrível situação, ao afirmar ter sido impelida por uma terrível necessidade: *αὐτὰρ ἄγε σὺ κλέμεν, κρατερὸ δὲ μοι ἴπλετ' ἄνγκη*, 130.

Apesar de se tratar de uma cena de sedução envolvendo uma deusa e um mortal, partilhamos com Hugh Parry⁵⁸ a ideia de que, neste episódio, o desejo amoroso obedece aos principais traços característicos da psicologia humana, evidentes sobretudo no facto de conter elementos específicos do engano persuasivo e do auto-engano. Afrodite engana Anquises e Anquises parece deixar-se enganar por Afrodite. Para além disso, durante o tempo que dura o *affair*, Afrodite não faz qualquer referência ao facto de ter sido forçada por Zeus, apesar da alusão indirecta visível em *κρατερὸ ἄνγκη*⁵⁹ («por força da necessidade», 130). Para Milman Parry⁶⁰, *κρατερὸ ἄνγκη* é usado como uma alternativa a *ἄνγκη* e era conveniente a nível métrico. Independentemente de se aceitar ou não esta teoria, é claro que esta expressão acentua o desagrado da servidão/dependência da vítima. Quando Afrodite admite a sua sujeição a esta força, a audiência lembra que não foi Hermes que a raptou mas sim Zeus que a forçou a submeter-se àquela situação. É a própria deusa que vai invocar, ironicamente, o nome de Zeus (131). Ela inventa a falsa história de Hermes como uma arma decisiva e consciente de dolo erótico, acentuando, ao mesmo tempo, o tipo de pressão sofrida que subjaz a todos os tipos de submissão, sem eliminar o papel desempenhado pela escolha, acção e atitude⁶¹.

De seguida, Afrodite apela a Anquises, por Zeus e pelos seus pais, para que ela própria, uma virgem pura, seja apresentada à família de Anquises e para que os seus próprios pais sejam informados, prometendo-lhe um generoso dote, e concluindo com o pedido de que se trate da festa

⁵⁵ Apesar de aparentemente paradoxal e perigosa para a manutenção do disfarce de Afrodite, a ideia de que os deuses favorecem uma união amorosa é perfeitamente verosímil para o homem grego da época.

⁵⁶ Esta ideia é referida por Peter Smith (*op. cit.*, p. 51).

⁵⁷ No verso 91, Anquises era perseguido pelo amor. Mais à frente, depois do discurso de Afrodite, a perseguição termina pois o amor apodera-se definitivamente do herói (144).

⁵⁸ *Art. cit.*, p. 257.

⁵⁹ Segundo Hugh Parry, a importância desta referência bem como, mais à frente, da relativa ao desejo e vontade dos deuses (166) é reforçada pela utilização que Homero e Hesíodo fazem das palavras *ἄνγκη*, *ἰσχυρὴ* e *ἀστυ*. Por exemplo, em Homero, a *ἄνγκη* significa essencialmente «força», quando aplicada por alguém ou alguma coisa na posição de senhor sobre um escravo, subentendendo-se uma condição de submissão a essa mesma força. Este sentido de *ananke* está presente quando Ulisses, disfarçado, manda Eumeu dar-lhe um guia para a cidade, sugerindo que vagará como um pedinte (*Od.* XV, 311 ss.), sujeito à força da pobreza. Hugh Parry enumera outros casos em que aparece a mesma palavra ou expressão, embora nem sempre com o mesmo sentido. *Vd.* PARRY, Hugh, *art. cit.*, pp. 257-9.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 258.

⁶¹ *Cf. ibidem*, pp. 258-9.

de casamento (131- 140). Todos estes detalhes se reforçam um a um, atingindo o seu efeito não só através do contraste irónico⁶² entre a aparente inocência daquilo que é dito e o verdadeiro propósito de Afrodite, mas também porque toda esta situação é consequência da vingança de Zeus. Afrodite manipula Anquises e, simultaneamente, está a ser ela própria manipulada. Assim, embora o auditório saiba que Afrodite está a controlar uma situação, sabe também que a deusa está, ao mesmo tempo, a ser controlada por outrém.

Afrodite cria, pois, uma personagem para si, apresentando-se como uma rapariga com pretensões a casar-se e oferecendo-se como noiva, não como amante⁶³.

A deusa prossegue dizendo que um homem tão belo como Anquises deve ter origens nobres e pressiona-o a apresentá-la aos seu familiares e a enviar um mensageiro à Frígia, de forma que ele possa receber o dote pelo casamento (140). Esta referência ao dote que Anquises receberá funciona como contraponto aos sacrifícios que o herói prometeu anteriormente prestar àquela que julgava ser uma deusa. É afinal ela, uma jovem virgem, que trará benefícios e riquezas a Anquises, aquando da celebração daquele «casamento desejado» (γᾶμον ἡμερῶντα, 141). Esta súplica final de Afrodite, baseada em auto e hetero-elogios, acentua a ideia de que esta união é estimável, não só em termos religiosos, mas também em termos sociais (141-142, especialmente).

Tal como Anquises fechara o seu discurso referindo entre os seus desejos a marca da sua natureza humana, ele que desejava ser feliz e rico «entre o seu povo» (106), também agora Afrodite encerra o seu discurso com uma alusão discreta à sua verdadeira natureza, referindo que aquele casamento é honrado pelos homens, mas também pelos deuses imortais (142). Para além disso, ao falar do seu casamento com Anquises, Afrodite apresenta o esboço da união adequada⁶⁴, muito diferente da que é representada por Helena e Páris, protagonistas de uma relação irregular. Helena era uma mulher já casada que, cúmplice do seu próprio rapto, se une a um homem, sem boda, sem actos sociais, numa relação não aceite pelos homens, que origina a guerra, uma relação que, para além disso, não origina descendência. A união de Afrodite e Anquises, descrita nestes versos, representa bem o contrário, obedecendo, aparentemente, aos cânones que se pretendem estabelecer na nova ordem: é a união regular de um homem e de uma mulher solteiros, da mesma classe (nobre), com intercâmbios de presentes e celebração de banquete, aceite por homens e deuses e abençoada com descendência. Este quadro «idílico» tem apenas um senão, sabe-o o ouvinte ou o leitor, mas não o sabe Anquises, ou pelo menos não o quer perceber: é completamente falso.

Para Alberto Bernabé⁶⁵, com o final do discurso de Afrodite, cumpre-se o desígnio de Zeus, em vários planos: Afrodite vence os obstáculos que impedem que Anquises se lhe una; enuncia-se

⁶² Cf. WALCOT, Peter, *art. cit.*, p. 146.

⁶³ No verso 133, a deusa afirmara que era virgem no amor (ἄδμητην μὲν ἡγάγην καὶ ἡπειρήτην φιλοτήτος), tendo saído reforçada, com o vocábulo φιλοτήτος, a imagem da relação carnal.

⁶⁴ BERNABÉ, Alberto, *op. cit.*, pp. 102-3.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 103.

o paradigma do que deveriam ser as uniões correctas entre pessoas, no futuro; esboçam-se, *a contrario*, os inconvenientes da união homem/deusa.

Importa notar também, ao longo de praticamente todo o discurso de Afrodite, a presença constante do tema da família: no início do seu discurso, quando Afrodite se apresentou como filha de Otreu, referindo uma mãe mortal e uma ama frígia; depois, quando a deusa apresentou o esboço do seu próprio casamento e da família que constituirá com Anquises, a quem dará filhos; no final do discurso, esperando a «bênção» e o envolvimento das famílias nos preparativos e na celebração do casamento da «jovem virgem» com o nobre herói.

De tão perfeito, o quadro anunciado por Afrodite (família, descendência, riqueza e protecção dos deuses) podia originar desconfiança, mas não, pelo contrário, Afrodite atinge completamente aquilo que pretende, despertando em Anquises um desejo poderosíssimo. A ironia continua, desta vez sob a forma da repetição, dentro do próprio hino: é que, tal como Zeus inspirou Afrodite com um doce desejo por Anquises (45 e 53), agora Afrodite inspira em Anquises o mesmo doce desejo (143) por si mesma, sendo, mais uma vez, reforçada a cumplicidade entre o aedo e o auditório.

Do verso 143 ao verso 167, faz-se a descrição do desejo de Anquises. Logo nos versos 143 e 144, repete-se uma linguagem erótica já conhecida no hino, sendo descrita, numa gradação crescente, a atracção que o herói sente por aquela mulher, isto é, o domínio exercido sobre Anquises, de quem o amor se apodera:

□ς ε□πο□σα θε□ γλυκ□ν □μερον □μβαλε θυμ□·
□γχ□σην δ' □ρος ε□λεν.

No verso 91, o amor⁶⁶ perseguia Anquises. Agora, a perseguição terminou, tendo atingido os seus propósitos: Anquises está irremediavelmente atraído e, consequentemente, dominado por aquela mulher.

⁶⁶ A propósito da força representada pela personificação do *eros* na Grécia antiga, Claude Calame explica a diferença existente entre o *eros* dos poetas mélicos e o dos poetas épicos. Para os primeiros, as acções do *eros* dividiam-se entre a doçura e o sofrimento, havendo já alguns poetas que destacavam o carácter antitético, que se tornou uma das características intemporais do amor.

Quanto à fisiologia do desejo amoroso, o *eros* começa por atacar os órgãos que representam para os gregos arcaicos a sede dos sentimentos: coração (*kardia*)- Álcman; diafragma (*phranes*)- Safo e Íbico; alma (*thymos, psyche*). Não se instala no *noos* nem na *boule* (órgãos do conhecimento e da vontade). Os olhos são o instrumento preferido do *eros*. O amor emana do olhar do objecto que suscita o desejo para invadir o sujeito que deseja, estabelecendo uma relação de causa/efeito: vejo- amo. Em Íbico, surge a primeira aparição do substantivo *erastes* (aquele que é dominado pela inclinação amorosa). Também o verbo *eramai*, com complemento em genitivo, denota o estado de dependência do indivíduo, tendo uma maior amplitude semântica que *eros*.

Relativamente às estratégias amorosas, já na poesia mélica ressalta a ideia de que o amor implica um jogo de ofensiva (do sujeito) e de retirada (do objecto), baseando-se numa noção de justiça (corresponder ao amor) ou injustiça (não corresponder ao amor). O desejo amoroso depende da intervenção da deusa do amor, Afrodite, de forma directa- com os mesmos efeitos que se atribuem ao *eros*- ou de modo indirecto- através da potência do desejo. A função atribuída por Zeus a Afrodite é apoderar-se do coração dos homens.

Segue-se, de imediato, o discurso de Anquises. Abruptamente, sem qualquer vocativo ou fórmula de chamamento, o herói inicia o seu segundo discurso a Afrodite através de uma oração condicional em que sintetiza a história fictícia enunciada por ela: se, de facto, aquela mulher é uma mortal de linhagem ilustre e a cerimónia é apoiada pelos deuses, então ela será sua esposa⁶⁷ - $\square\mu\square\delta'$ $\square\lambda\omicron\chi\omicron\varsigma$, 148. É como se Anquises se quisesse desresponsabilizar daquilo que está para acontecer: se ela disse a verdade, não há qualquer obstáculo à sua união; se, subentende-se, ela mentiu, então Anquises não terá responsabilidades, pois partiu do princípio de que era verdadeiro o que aquela mulher dissera⁶⁸. A história contada por Afrodite era falsa, sabe-o o ouvinte e o leitor. O que não se sabe é até que ponto o próprio Anquises o saberá. Os primeiros quatro versos deste discurso, bem como, mais à frente, a sua reacção imediata à revelação de Afrodite (185 ss.) sugerem que o herói reconheceu a deusa, mal a viu, mas não nos permitem averiguar até que ponto foi realmente enganado por ela ou se apenas se deixou enganar. Independentemente da suspeita que existe relativamente ao possível reconhecimento da deusa por parte do herói, agora Anquises está completamente dominado pelo impulso amoroso e afirma, inclusivamente, não haver deus ou mortal que possa reprimir a paixão que sente por aquela jovem virgem (149-151):

$\square\tau\iota\varsigma$ $\square\pi\epsilon\iota\tau\alpha$ $\theta\epsilon$ $\square\nu$ $\square\tau\epsilon$ $\theta\nu\eta\tau$ $\square\nu$ $\square\nu\theta\rho$ $\square\pi\omega\nu$
 $\square\nu\theta$ $\square\delta\epsilon$ $\mu\epsilon$ $\sigma\chi$ $\square\sigma\epsilon\iota$, $\pi\rho$ $\square\nu$ σ $\phi\iota\lambda$ $\square\tau\eta\tau\iota$ $\mu\iota\gamma$ $\square\nu\alpha\iota$.

Os advérbios de lugar e tempo $\square\nu\theta$ $\square\delta\epsilon$ e α $\square\tau$ $\square\kappa\alpha$, respectivamente, acentuam a urgência que Anquises sente em se unir àquela «mulher», mesmo que se arrisque a morrer vítima das flechas de Apolo (150-151). Anquises avalia os riscos daquela união, mas prefere a morte à não consumação da paixão que sente por aquela mortal semelhante às deusas (153). Os versos 153 e 154 representam o clímax do desejo amoroso, ao ser afirmado por Anquises que entraria no Hades,

A concepção do amor épico é muito semelhante à dos poetas mélicos mas distingue-se dela por conter referências explícitas ao prazer proporcionado pelo leito.

A sedução e o desejo são dois dos elementos específicos de uma cena amorosa. Na *Iliada*, a propósito do episódio amoroso entre Hera e Zeus, descreve-se o desejo de Zeus (*Il.* XIV, 292 ss.; vd. também 159 ss. e 237). A sedução é feita através da pele cuidada, do cabelo penteado, do vestuário, surgindo o desejo e o afecto, seguidos de palavras de amor e de discursos sedutores (é também interessante notar a presença do cinto de sedução que Cípris deu a Hera). São várias as cenas épicas conhecidas, que se referem à relação erótica como uma relação sexual: Helena e Páris (com a intervenção de Afrodite), *Il.* III, 441 ss., III, 390 ss.; Zeus e Hera, *Il.*, XIV, 313 ss.; Ulisses e Calipso, *Od.* V, 227; Ares e Afrodite, *Od.*, VIII, 292, entre outros.

Também no *Hino Homérico a Afrodite VI* se verifica a importância dos vestidos preparados pelas Horas e das jóias. São suficientes para completar o *eidōs* da deusa e despertar em cada um dos deuses reunidos o desejo de fazê-la sua esposa. O jogo de sedução, onde se incluem os preparativos, funciona como o prelúdio da reciprocidade do amor. Mas é no *Hino Homérico a Afrodite V* que a dialéctica da sedução e do prazer alcança o seu ponto culminante. Cf. CALAME, Claude, *Eros en la Antigua Grecia*, (Trad.: Estrella Pérez Rodríguez), Madrid, Alcal ediciones, 2002, pp. 17- 54.

⁶⁷ Mas o ouvinte sabe que é mentira e que, por isso, Afrodite jamais será sua esposa. É isto que realmente Anquises diz, sem o saber: expressa a impossibilidade de uma união entre um mortal e uma deusa.

⁶⁸ In SMITH, Peter, *op. cit.*, p. 55.

se preciso fosse. Para além de acentuar o humor e a ironia presentes no hino⁶⁹, este equacionar das possíveis consequências da união permite perceber de forma mais clara que Anquises não está dominado por um amor romântico, mas sente, isso sim, uma necessidade urgente de se unir sexualmente a Afrodite. Para além disso, reforça as dúvidas acerca do total desconhecimento da verdadeira identidade daquela mulher semelhante às deusas. Ela disse ter sido ali trazida por Hermes e que a sua união com Anquises era consentida pelos deuses. Anquises formula os riscos daquela união referindo a morte pelas flechas de Apolo, isto é, o castigo divino. Terá Anquises acreditado apenas em parte da história de Afrodite, esquecendo a garantia de protecção dos deuses, enunciada por Afrodite? Parece pouco provável. Acresce a tudo isto o facto de, não tendo um nome próprio para a nomear, Anquises se lhe dirigir chamando-a «mulher semelhante às deusas», deixando, assim, uma subtil referência à possível ambiguidade da natureza daquela figura feminina.

Ao mesmo tempo que acentua a urgência do desejo amoroso de Anquises, a hipérbole da morte⁷⁰ por amor enunciada pelo herói (149-50) parte do pressuposto de que não é possível que algum deus impeça Anquises de se unir a Afrodite, possibilitando uma dupla leitura⁷¹ desta passagem. Para os ouvintes, ressalta a ideia de que Anquises não ganhará a imortalidade; para Anquises, por outro lado, é a expressão do próprio sentimento de imortalidade, um sentimento criado pelo estado de desejo em que se encontra, fazendo lembrar a máxima de que o amor ultrapassa todos os obstáculos: *amor omnia vincit*.

Anquises está duplamente vencido: pela mentira em que se encontra envolvido; pela natureza humana fatalmente destinada a essa mesma morte contra a qual pensa ser possível lutar, enquanto não tiver consumado a união com aquela mulher.

Num «jogo de fantoches», Anquises está em cena com uma deusa, não sabendo estar a ser manipulado pelo «marionetista» supremo: Zeus, pai dos deuses. Só o ouvinte entende que se apresentam as condições de uma nova ordem do pai Zeus, segundo a qual não é possível que os humanos se envolvam com os deuses, segundo a qual a linha que separa a imortalidade divina da mortalidade humana não mais poderá ser tocada. O objectivo do poeta vai muito além da simples narrativa dos amores de Afrodite e Anquises, funcionando este episódio como uma espécie de argumento, o principal, para a grande mensagem que o poeta pretende transmitir.

Ocupando uma posição central na estruturação do poema e correspondendo ao ponto culminante do episódio amoroso que domina grande parte do hino, a pequena cena que se segue com apenas treze versos (155-67)- descreve a aproximação, o contacto físico e a união dos dois amantes e contém três imagens⁷² bastante importantes para a compreensão da relação do episódio amoroso com os objectivos do autor do hino.

⁶⁹ Cf. WALCOT, Peter, *art. cit.*, p. 146.

⁷⁰ A associação do amor à morte é um tema muito querido aos poetas, desde sempre.

⁷¹ Cf. BERNABÉ, Alberto, *op. cit.*, p. 103.

⁷² SMITH, Peter, *op. cit.*, pp. 58-9.

Num primeiro momento deste episódio de consumação, o poeta dá-nos conta de alguns pormenores relativos à aproximação e ao contacto físico entre Anquises e Afrodite, referindo gestos e movimentos (155-156): ele segura-lhe a mão (λῆβε χεῖρα, 155), ela meneia a cabeça (ῥπε μεταστρεφθεῖσα, 156), baixa os olhos (κατ' ὀμματα καλὶ βαλοῖσα, 156) e caminha lenta e silenciosamente para a cama do herói. O baixar dos olhos de Afrodite (156) pode ser interpretado de duas maneiras: na perspectiva de Anquises, representa a modéstia e a submissão daquela donzela, acentuando a perigosa ignorância que caracteriza o herói, pois não sabe que tipo de união está prestes a consumir; para o ouvinte, representa a natural tendência para o engano e a vergonha que a deusa sente de se unir a um mortal. Para além disso, e contrariamente ao que seria de esperar, a descrição da aproximação e do contacto físico entre o humano e a deusa apresenta, neste momento, uma Afrodite submissa, em contraste evidente com o domínio e a segurança que emanam do mortal Anquises.

De seguida, é pormenorizadamente descrita a cama⁷³ do mortal (157-60), coberta com peles de ursos e leões caçados por Anquises. Mais do que um simples pormenor descritivo, esta imagem é testemunho do poder que o herói exerce sobre os animais que caça, semelhante, afinal, ao exercido por Afrodite sobre os animais, quando vinha de Pafos (69-74). A união dos dois amantes é, deste modo, associada ao desejo e sobretudo à procriação inspiradas por Afrodite nos animais, lembrando, mais uma vez a vastidão do poder da deusa. Há, contudo, uma diferença fundamental: o poder de Afrodite origina vida, reprodução; o poder de Anquises origina morte. A deusa controla e inspira os animais. O caçador Anquises mata-os. Ao enfeitarem a cama onde se vão unir os dois amantes, os animais, imagem anterior de reprodução, inserem-se, agora, numa imagem de morte, uma imagem que lembra afinal a própria morte a que a natureza humana de Anquises o obrigará um dia.

Depois que os dois amantes subiram para a cama do herói, este retira as roupas e os ornamentos a Afrodite (162-6). Esta descrição, já conhecida a propósito do acto de vestir (64-5, 86-90), é agora repetida a propósito do acto de despir, como que preparando o auditório para o ponto culminante deste encontro e fechando o anel iniciado com os preparativos em Pafos. Mantém-se a imagem do homem agente, acentuada pela passividade da mulher, que não assume qualquer iniciativa no acto de se despir. O papel dominante de Anquises é reforçado pelo facto de ser ele

⁷³ Dentro do contexto do amor, ganha especial relevo a referência a vários espaços metafóricos do *eros*. Os versos 157, 167 e 230 apresentam-nos a «cama» (armação) como o espaço onde é consumado o amor de Afrodite e Anquises (ὡς λῆχος ἐστρωτον, 157; ὀθαντὶ παρῆλεκτο θεὸ βροτῆς, 167). A ἐν («cama», «leito») também é referida aquando da história dos amores entre Aurora e Titono, por oposição ao λῆχος (armação da cama), ao referir-se que, após a velhice, Aurora se afastou da cama de Titono (ὄντις μὲν πεῖχeto, 230). Outro dos espaços metafóricos do amor são as grutas, cuja ocorrência aparece por duas vezes, neste hino: uma quando as feras que acompanham Afrodite acasalam nas sombras dos vales (πντες/ σνδυο κοιμσαντο κατ σκιεντας ναλους, 73-74); outra quando se dão os amores entre as Ninfas, os Silenos e Hermes no fundo das amáveis grutas (μσγοντ' ν φιλητηι मुख σπεων ροντων, 263). A propósito do predomínio de vocábulos relativos ao campo lexical do amor, vd. *supra* p. 59, n. 13.

próprio a desatar inclusivamente a «cintura da deusa», momento que constitui o ponto máximo de erotismo e de sensualidade, parecendo representar a própria união dos corpos.

Quando Afrodite e Anquises avançam irreversivelmente para a consumação do acto sexual⁷⁴, o poeta refere que tal união se deu «segundo a vontade e o desejo dos deuses» (166). Ao duplicar a forma, é lembrada a intenção por parte de Zeus de humilhar Afrodite, subentendendo-se a presença de uma entidade divina de força cósmica, colectiva e onisciente e sendo, simultaneamente, inserida de forma discreta a noção de fatalidade, pelo facto de Afrodite aparecer aqui como vítima do plano de Zeus. Ao mesmo tempo, o ouvinte entende a experiência erótica de Anquises, segundo os parâmetros da psicologia masculina da época arcaica⁷⁵.

Apesar de, a partir daqui, não se contar mais nada, não pode deixar de se referir que esta descrição é muito mais dotada de erotismo e sensualidade do que as cenas de união amorosa descritas nos poemas homéricos.

Além do carácter excepcional e inconveniente subjacente a esta união⁷⁶, o que torna esta passagem especialmente interessante é sobretudo a ironia: Afrodite, que terá estado na situação de se divertir juntando os outros deuses com amantes mortais, é agora ela própria objecto da mesma humilhação (44-52; 247-255). Mais do que assistir a uma história, aprende-se com ela, fazendo lembrar a função didáctica e moralizadora das fábulas, das parábolas e dos apólogos. Mas aqui trata-se de um mito. Não um mito qualquer, mas um mito que descreve uma união forçada por Zeus que assiste do camarote à exemplificação do rasgo básico que urge impor como separador dos amantes: a oposição mortalidade/ imortalidade.

Termina assim esta unidade estrutural do poema (*apate*⁷⁷ - «engano»). Uma das lições é, desde já, enunciada: os deuses fazem crer aos homens que eles controlam a situação, quando na realidade, as suas acções terão um resultado muito diferente do esperado⁷⁸.

⁷⁴ Depois de ter surgido a metáfora do desejo da morte, Anquises pegou na mão de Afrodite, tirou-lhe os adornos, dando-se, de seguida, a união do mortal com a imortal- metáfora do leito. As metáforas da satisfação do desejo (desde a evocação visual à satisfação sexual no leito) sob a tutela de Afrodite são sobretudo duas: a metáfora do leito e a metáfora da união. Claude Calame diz: «Todo el proceso erótico guiado por la áurea Afrodita se realiza y se culmina en un lecho» (*Eros en la Antigua Grecia*, [Tradução: Estrella Pérez Rodríguez], Madrid, Alcal ediciones, 2002, p. 38). O *Hino Homérico a Afrodite* é o exemplo máximo do prazer e da sedução exercida por palavras enganosas (idem, *ibidem*, pp. 17-54).

⁷⁵ Cf. PARRY, Hugh, *art. cit.*, p. 260.

⁷⁶ Cf. WALCOT, P. *art. cit.*, p. 144. Vd. também *Od.* V, 118-20 (Calipso refere-se ao facto de os deuses não aceitarem que as deusas se unam aos homens).

⁷⁷ Também Zeus é vítima de engano amoroso, por parte de Hera. Tendo como ponto de partida as afinidades existentes entre este episódio e a história da sedução de Zeus por Hera, na *Iliada*, Peter Walcot acentua a presença da ironia no hino, desde os preliminares da cena de sedução, até ao fim do episódio amoroso. Logo no início, quando se identifica o monte Ida como o local onde Anquises é seduzido (54), o ouvinte antigo ou o leitor moderno recordam de imediato a *Iliada* e a história da sedução de Zeus por Hera, assistida por Afrodite (*Iliada*, XIV, 153 ss.). Mas a história do poema épico apresenta outras afinidades com a do Hino: o motivo dos preparativos (58 ss.; XIV, 169); o trajecto percorrido pela deusa (65 ss.; XIV, 255 ss. e 281 ss.); a sedução; a história falsa (108 ss.; XIV, 200 ss. e 301 ss.); a ostentação/revelação da vergonha feminina (155 ss.; XIV, 330 ss.); o homem que adormece depois das relações sexuais (168-171 e XIV, 352-3). Na *Iliada*, a ironia ressalta do facto de a sedutora ser a mulher da vítima e de ela simular resistência em gratificar Zeus tão rapidamente quanto ele deseja (XIV, 329 ss.); no Hino, a ironia está presente quando o

Já por diversas vezes sugerida, a epifania de Afrodite não foi ainda efectuada. A audiência sabe que o momento se aproxima. Anquises, por seu lado, parece desconhecer o que o espera. A capa de sedutor caiu por terra aos olhos do auditório, quando, no comentário final, se disse que Anquises dormiu com Afrodite, um mortal com uma deusa, sem ele o saber claramente (167).

A partir do momento em que a deusa e o humano se uniram, começa aquilo a que se pode chamar a conclusão do hino, constituída, essencialmente, pela epifania de Afrodite (168-90) e pela profecia e exemplificação das consequências da sua união com o mortal Anquises (191-290).

Num primeiro momento (168-190), é descrito o sono de Anquises, o seu acordar (168-76) e o medo sentido pelo mortal, ao reconhecer a deusa (177-90).

A passagem do verso 167 para o verso 168 sugere um lapso de tempo entre o início da união amorosa e o regresso dos pastores, sendo destacado, deste modo, o tempo que os dois amantes estiveram juntos, entregues ao amor. Para além de localizar a acção no tempo, esta breve indicação evoca mentalmente o quadro já anunciado nos versos 76-80, quando Afrodite chegou ao monte Ida e encontrou Anquises sozinho, pois os companheiros haviam partido com o gado. Agora que os pastores regressam trazendo os rebanhos para os currais (168-9), Afrodite derrama sobre Anquises um doce e profundo sono (γλυκῆν ἄπνον χευν ἰδυμον, 170-171). Mais do que querer completar o quadro bucólico apresentado no momento em que a deusa chegara ao Ida, o recurso expressivo ao presente histórico (ποκλῶνσι, 168) descreve o regresso dos pastores como o momento do adormecimento do herói Anquises, depois de consumada a união com a deusa Afrodite, sugerindo, por um lado, a passagem do tempo, por outro, a simultaneidade das duas acções. Tal como o regresso dos pastores marca o fim do seu dia de trabalho, também aquela união amorosa chegou ao fim. É como se, passada a fase idílica da união, o herói tivesse que voltar à terra, tivesse que voltar a ser o pastor que era antes do aparecimento daquela mulher.

humano Anquises é comparado aos deuses imortais na aparência (55 e 77), enquanto que a deusa Afrodite aparece disfarçada de princesa mortal e virgem, escondendo assim o seu verdadeiro carácter. A ironia está também presente no uso da fórmula «filha de Zeus» (81), acentuando-se assim a subordinação de Afrodite a Zeus, ao mesmo tempo que se dá uma maior ênfase à natureza divina da deusa por oposição à mortalidade de Anquises. No verso 107, o mesmo verso aparece repetido, sendo a ironia ainda mais notória pelo facto de aparecer justaposta à afirmação de que ela não é uma deusa, mas sim a filha de Otreu. A essa ironia soma-se o facto de Anquises ser caracterizado como guardando gado no monte Ida (54-55), uma área também controlada por Afrodite (4-5; 69-74). Para além disso, neste episódio de sedução como no *apate* de Zeus na *Iliada*, Anquises e Zeus, embora seduzidos, desempenham o papel de sedutores impetuosos, cabendo quer a Afrodite quer a Hera uma função de pretensa e ingénua modéstia (149 ss. e 155 ss.; *Il.* XIV, 312 ss.; 329 ss.). WALCOT, P., *art. cit.*, pp. 146-7.

⁷⁸ BERNABÉ, Alberto, *op. cit.*, p. 104.

Para além de ser uma conclusão natural para uma cena de união amorosa, o sono⁷⁹ de Anquises propicia a epifania de Afrodite, ao mesmo tempo que cria a ilusão de um intervalo de tempo necessário à deusa para reassumir os rasgos divinos e, consequentemente, o controlo aberto da situação. Assim, enquanto o herói dorme, a deusa veste-se, reassumindo as características próprias do seu carácter divino⁸⁰: irradia beleza e tem uma estatura elevada (171-174), o que é confirmado quando ela bate com a cabeça na viga do tecto (173). Agora já não são precisas jóias, pois a beleza de Afrodite vale por si só. Diante de Anquises não está a jovem virgem, mas a beleza imortal da deusa. Psicologicamente verosímil, a descrição do acto de vestir de Afrodite marca um ponto final na união perpetrada, ao mesmo tempo que permite uma mais fácil transição do momento da união para a epifania propriamente dita, criando, simultaneamente, uma maior distância entre o poder imortal da deusa e as limitações do mortal Anquises, inocentemente adormecido sobre o leito.

De modo diferente daquilo que ocorre vulgarmente numa cena de sedução, em que cabe à rapariga o «acordar» para as consequências daquilo que lhe aconteceu, aqui é ao homem que cabe o papel de inocente. Jogo dos caprichos dos deuses, Anquises aparece, a partir de agora, como a

⁷⁹ O sono é um tópico recorrente na literatura. Por vezes, há referências a um sono pós-coital.

De entre os vários episódios que envolvem deuses no seu aspecto cómico, destacam-se os casos de Zeus e Hera na *Ilíada* (XIV, 242-261; ver também 353) e Poséidon e a ninfa mortal Tiro, na *Odisseia* (XI, 241-252). Nestes dois episódios, que podem ter inspirado o poeta do hino, acentuam-se os perigos da sequência sexo/sono/noite, sendo retratada a evolução do estado de espírito do seduzido desde a ilusão característica dos momentos que antecedem a união sexual, planeada por um(a) amante enganador(a), até ao acordar para a realidade. O mesmo acontece no *Hino Homérico* em estudo, mas aqui a reacção do mortal Anquises, enganado por uma deusa, não pode ser igual à que acontecia nos outros exemplos.

⁸⁰ Entre as cenas típicas da epopeia, há encontros entre deuses e humanos. Homero usa-as com moderação. Normalmente a presença divina é revelada através de um sinal: pescoço esbelto (Helena e Afrodite); peito doce e olhos reluzentes; brilho (*H. Cer.*); brilho terrível dos olhos (Aquiles e Atena); beleza da face, estatura elevada (Afrodite e Anquises: *H. Ven.* 172-5; 181-3; *H. Cer.* 188-90 e 275-80, quando Deméter chega a Elêusis na forma de uma escrava).

Safo (Fr. 1; 2 L-P) fala naturalmente do encontro com deuses. Diz que Afrodite desceu até ela vinda do céu num carro puxado por aves e, com um sorriso no rosto, falou com ela. A poetisa pede a repetição do mesmo favor.

Estabelecida a necessária distanciação entre os deuses e os homens, marcada sobretudo pela mortalidade dos segundos e pela imortalidade e superioridade de poder dos primeiros, a relação existente entre os deuses e os humanos é, desde o início, uma relação de imagem e contra-imagem, representando os deuses a personificação de muitas das características humanas e o exemplo *a contrario* de muitas das limitações dos homens. A propósito da especificidade do antropomorfismo do panteão grego, Walter Burkert refere algumas características que os distinguem e que os aproximam dos homens: os nomes dos deuses gregos não são inteligíveis, estão como que codificados, desconhecendo-se a sua etimologia; os deuses sabem mais do que os humanos; têm planos que pretendem alcançar fins distantes; atravessam espaços imensos mas não são omnipresentes (mesmo o próprio Zeus); visitam os seus templos mas não estão vinculados à sua imagem de culto; não são visíveis de modo imediato (manifestam-se a pessoas isoladas, transformando-se numa figura humana); podem ter contacto físico com um humano (*Il.* XVI, 788-92); têm sangue, comida e bebida diferente dos homens; as suas feridas também doem; têm emoções e sentimentos; possuem a sua sexualidade: os deuses unem-se a humanos, surgindo heróis, com características do pai (as deusas têm um papel mais complicado uma vez que, à semelhança das humanas, devem ser conquistadas); são seres eternos; estão ligados a domínios e funções. Cf. BURCKERT, Walter, *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* (Tradução: M. J. Simões Loureiro), Lisboa, Serviço de Educação Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 356-368. A propósito das semelhanças e diferenças entre mortais e imortais e das características da corporeidade dos deuses, vd. também VERNANT, Jean-Pierre, *Mortals and Immortals. Collected Essays*, Princeton (NJ), University Press, 1992, pp. 28-49.

vítima ignorante de um jogo cujos verdadeiros jogadores estão muito acima da sua condição humana.

Assumido, ou reassumido, o seu carácter divino, a deusa acorda o herói (ἄξιν πρὸς τ' ἀνέγειρεν, 176) e dirige-se-lhe perguntando se reconheceu a virgem de há pouco (179). Anquises não acorda por sua própria iniciativa, mas é acordado por Afrodite, de forma autoritária e sarcástica, o que comprova, desde logo, a inversão dos papéis e o assumir do comando por parte da deusa. A donzela submissa dá lugar à deusa autoritária; Anquises passa a ser o suplicante.

Apressando-se a acordar do seu sono, o homem reconhece a deusa, na sequência da visão de duas partes do corpo (181): o pescoço- δειρὸν- e os belos olhos- ὀμματα κῆλα- de Afrodite. Depois de acordado e confrontado com a realidade da sua situação, Anquises cai num lamento desolado e temeroso (185-90).

Durante a cena de sedução, o herói entregara-se às esperanças de um futuro favorável para si próprio: prosperidade (105), uma agradável velhice, chegando mesmo a confiar-se à fantasia romântica de que a morte seria preferível à não-consumação do amor. Agora, completamente dominado pelo medo, desvia os olhos e esconde a cara (181-3), comportamentos que, até ao momento, haviam sido representados por Afrodite (cf. 156), mas por razões diferentes. De seguida, o seu medo transforma-se em prece dirigida a Zeus, para que não lhe seja causado nenhum dano, acrescida de um pedido de piedade (185-190). Anquises diz-se enganado, visto ter desconfiado inicialmente da natureza divina da deusa e, conhecedor do destino reservado aos amantes das deusas, suplica à deusa que não o castigue com a impotência (188), tornando-o num homem sem forças, para o resto da sua vida, isto é, privado do fluído vital da procriação⁸¹ (ἐμνήνῃ, 188, e ὁ βιοθῶμιος, 189). Esta súplica relaciona-se, ainda que pela negativa, com os pedidos anunciados anteriormente⁸²: uma vida longa e feliz, com renome, e a obtenção de progénie (102-106). A subtil insistência no tópico da descendência vai revelar-se, mais à frente, um dos aspectos fundamentais da mensagem do hino⁸³. A súplica do herói sugere que a impotência sexual ou qualquer tipo de mutilação são perigos que advêm da união entre uma deusa e um humano, da combinação desconforme das esferas do divino e do humano. Anquises sabe que é perigoso deitar-se com uma deusa e, por isso mesmo, receia um castigo, mas não um castigo pela *hybris*, pois não tinha intenção, foi ludibriado, ele teme, isso sim, uma consequência automática e física da sua relação com a deusa.

A união de Afrodite e Anquises parecera dar a entender que as naturezas divina e humana se haviam fundido, pondo fim aos limites que as separavam. Mas esta transfiguração não pôde durar

⁸¹ O mesmo ou semelhante podia acontecer com Ares (*Vd. Il. V*, 885-887). Na *Teogonia*, Hesíodo relaciona directamente o nascimento de Afrodite com a castração dos genitais (200).

⁸² Partindo da possível relação entre βιοθῶμιος (189) e θαλερὸν γόνον (104), Peter Smith reforça esta semelhança existente entre o pedido inicial de Anquises e a sua súplica final, acentuando a subtil presença do desejo de descendência do herói. *Op. cit.*, p. 66.

⁸³ O filho de Anquises será, afinal, a única forma de imortalidade possível para o herói.

muito, tendo constituído esse momento de clímax forçado aquilo a que Hugh Parry chama de «eixo entre a experiência masculina pré-coital e pós-coital»⁸⁴. Para além de anunciar o trágico prelúdio de um rude acordar e de uma sofrida nova avaliação da situação por parte de Anquises, a submissão sexual de Afrodite carrega também em si um sentido de perda que percorre o hino, a partir do encontro da deusa com o humano. O mesmo estudioso relembra que as relações entre deuses e mulheres humanas são menos complexas: o amante toma a iniciativa e atinge os seus propósitos, quer por meio da sedução, quer recorrendo à força; no caso das ligações entre deusas e homens mortais e entre deuses e deusas, nota-se uma psicologia mais complexa⁸⁵.

A partir do verso 191, Anquises praticamente desaparece de cena, centrando-se a acção do hino no longo discurso da deusa Afrodite, que ocupará cerca de 100 versos. A resposta que a deusa vai protagonizar tem uma função múltipla e, a partir de agora, a ironia⁸⁶ e o humor tão característicos deste hino vão dar lugar ao tom sério que caracterizará o final do poema.

Num longo discurso, a deusa Afrodite vai fornecer ao humano Anquises algumas explicações sobre o futuro, sobretudo o do seu filho Eneias, ao mesmo tempo que, pelo meio (200-238), lhe apresenta dois exemplos de relações amorosas ocorridas no passado, entre deuses e homens, pretendendo, deste modo, persuadir Anquises de que, contrariamente ao sucedido nos casos de Ganimedes e Titono, que obtiveram a imortalidade, não lhe poderá a ele ser concedido ultrapassar os limites da mortalidade, apesar de amado pelos deuses.

No início do discurso, Afrodite tranquiliza o herói (192-5); no fim, avisa-o de que nunca deve revelar ter-se unido a ela (281-90). Imediatamente depois de uma e antes da outra passagem, a deusa fala do futuro do filho de ambos (196-9; 255-77). No meio do seu discurso, deixa dois testemunhos- o de Ganimedes (200-17) e o de Titono (218-38)- últimos exemplos da imortalidade concedida aos amantes mortais dos deuses. Apesar de aparentemente disperso, o discurso da deusa obedece a uma estruturação coerente, cujos principais momentos serão especificados.

Afrodite começa por elogiar e tranquilizar Anquises (192-5), dentro da esfera do humano, colocando-o definitivamente entre os seus pares. A deusa garante-lhe que ele, «o mais ilustre dos homens mortais», não tem motivo para ter medo, pois é estimado pelos deuses (194-5). De seguida, sob a forma de uma profecia, Afrodite anuncia a Anquises o nascimento de um filho, predizendo não só o papel do mesmo como rei dos Troianos, mas também a sucessão de uma florida descendência (196-7). Continua dizendo que o filho de ambos se chamará Eneias e justifica

⁸⁴ *Art. cit.*, p. 260.

⁸⁵ *Idem, ibidem.*

⁸⁶ Também no *Hino a Hermes* (IV) o humor cessa, quando Apolo e Hermes, reconciliados e depois de trocarem presentes mútuos, fazem promessa de amizade futura e Apolo cimenta a amizade, presenteando o seu irmão com as *Thriai*, três virgens professoras da adivinhação (cf. 521 ss. e 551 ss). Contudo, no *Hino a Hermes*, o discurso era muito mais curto.

Apesar da especificidade do discurso de Afrodite, o discurso dirigido por Apolo aos seus serviços Cretos (*h. Hom. Ap.* III, 532-44) é aquele que melhor se aproxima ao nível do estilo das instruções proferidas por Afrodite a Anquises, não pela extensão, mas pelo facto de ambos os discursos concluírem os respectivos hinos e serem similares no conteúdo, combinando promessa e ameaça.

etimologicamente esta atribuição- «porque uma terrível dor (αἰνῶν ἰχόσ) se apoderou de mim» (198-9)- antecipando a afirmação da sua amargura por ter dormido com um mortal. Eneias, o filho de Afrodite e Anquises, terá no nome a marca do que se não deve fazer. Este é um momento fundamental no poema, marcado por uma mudança radical no tom do mesmo, ficando definitivamente esclarecido que, na nova ordem⁸⁷ de Zeus, a união entre uma deusa e um humano é vergonhosa. Hugh Parry⁸⁸ distingue a vitória de Afrodite, neste hino, da de Hera, na *Iliada*. Pretendendo imitar a vivência humana relativamente ao amor, o poeta inclui na experiência de Afrodite o sentimento pós-coital de perda, inexistente noutros episódios do género. Sowa⁸⁹ vê reflectido no sentimento de vergonha e humilhação de Afrodite a condição da mulher após o casamento, a sua «morte» simbólica e o seu emergir como pessoa diferente. De entre os aspectos que distinguem a revelação divina de Afrodite de outros exemplos do tipo, destaca-se pois o que diz respeito à reacção psicológica da deusa, ao seu estado de amargura, visível na forma como justifica o nome do futuro filho. Usada para forçar, enganar e humilhar, Afrodite foi ela própria forçada, enganada e humilhada no processo da conquista amorosa. Poder-se-ia dizer, numa linguagem que se aproxima da actualidade, mas que se baseia numa conhecida fábula de Esopo, que foi «dado a beber à serpente o seu próprio sangue». A epifania de Afrodite como verdadeira

⁸⁷ Tendo como referência a evolução da relação amorosa dos deuses e os limites impostos à respectiva sexualidade, Jean Rudhardt tenta ordenar os mitos relativos a Eros e a Afrodite. Segundo a *Teogonia* de Hesíodo, directa ou indirectamente, todos os seres derivam das uniões primordiais de Úrano-Gaia, Ponto-Gaia, sob a influência de Eros (*Th.*, vv. 133 ss. e 233 ss.). Mas Úrano não deixa vir ao mundo os filhos, e Gaia convence Cronos, seu filho, a cortar o sexo ao pai, permitindo o posterior nascimento dos Titãs (vv. *Th.*, 159-160; 176-82; 182-7). Das gotas de sangue caído do sexo cortado de Úrano nasce também Afrodite (*Th.*, vv. 188-95). Úrano é pois o primeiro estado do Céu, a primeira imagem da masculinidade, um poder de tal modo desmedido, que não aceitava qualquer tipo de limite, daí a sua significação cósmica, política e teológica. O mito da castração de Úrano representa a separação do Céu e da Terra, do masculino e do feminino, criando um espaço para a descendência. O nascimento dos Titãs e de Afrodite marca o início de uma nova fase na actividade amorosa dos deuses. É a partir daqui, pela acção conjunta de Eros e Afrodite, que se definem as condições de uma nova sexualidade, abrindo espaço para a procriação e para a posterior ordenação universal das espécies, numa contínua sequência de *crisis*, de conflitos violentos que levarão à vitória de Zeus e à instauração definitiva da ordem das coisas. Chega-se, deste modo, a um terceiro momento da cosmogonia, a geração de Zeus. Nesta fase, os deuses são dotados de uma personalidade mais rica (*Hom. Il.* XIV, 214 ss.) e as uniões referidas por Hesíodo são providas já de uma análise psicológica do amor que tem consequências, não só a procriação, mas também o prazer. Zeus instituiu a civilização e também o casamento. A própria Afrodite casa mas também tem um amante. O amor não se deixa prender nos laços da sociedade, sendo conflituosa a sua coexistência com a instituição. No fim da *Teogonia*, o mundo não está completamente acabado, nem todos os seres sabem quais são os seus atributos, como é o caso do homem. De origem diversa, os homens têm uma característica comum entre si: são mortais. Os deuses convivem com os humanos e geram seres intermédios, fruto de uniões desequilibradas, tuteladas por Afrodite. O deus não se mostra como é, disfarça-se: Zeus transforma-se em Chuva para fecundar Danaé, em touro para raptar Europa, em cisne para seduzir Leda, em Anfitrião para seduzir Alcmena. Na união do deus com o humano, o deus perde prestígio e o mortal corre perigo. Afrodite abusa do seu poder, ao unir deuses e deusas a humanos, por isso Zeus faz-lhe o mesmo e ela une-se a Anquises, gerando um filho. Apesar do prazer, ela apercebe-se do erro e aprende a noção da medida (Cf. RUDHARDT, Jean, *Le Rôle d'Eros et d'Aphrodite dans les Cosmogonies Grecques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, pp. 9-40). Este hino conta os últimos episódios da distribuição das *timai*, tendo um especial cuidado com a definição dos limites que separam os mortais dos imortais.

⁸⁸ *Art. cit.*, pp. 262-3.

⁸⁹ *Apud* PARRY, Hugh, *art. cit.*, p. 262, *ad n.* 21.

reveladora da vontade divina de Zeus está, agora, em marcado contraste com o seu disfarce como falsa reveladora da vontade divina de Hermes.

A propósito da inserção do nome de Eneias neste momento do hino, Peter Smith⁹⁰ nota que esta poderia ter sido feita aqui ou a partir do verso 255, quando Afrodite volta a repetir a vergonha de se ter unido a um mortal. O mesmo estudioso considera, contudo, que esta referência é mais proveitosa neste momento, pois reforça a predição de que Anquises será o pai de um herói notável, origem de uma gloriosa família, funcionando ao mesmo tempo como fio condutor que permitirá a passagem para dois exemplos da raça de Anquises, Ganimedes e Titono, que tiveram também eles relações com deuses, no passado. Para além disso, na nossa opinião, a introdução do nome Eneias e a respectiva explicação etimológica fornece ao discurso de Afrodite um certo grau de autenticidade e realismo, acentuado pelo facto de se dar logo no início do discurso da deusa, após o seu reconhecimento pelo mortal, imprimindo um novo tom ao poema e pondo em evidência, a partir de agora, embora ainda de forma discreta, a vergonha e a humilhação da deusa por se ter unido a um mortal.

Partindo do caso particular de Anquises e depois de afirmar que os homens da raça dele são os mais semelhantes aos deuses na majestade e na beleza (200-201), Afrodite passa, de imediato, a contar o exemplo de Ganimedes⁹¹, raptado por Zeus (202-217).

Esta pequena narrativa pode ser dividida em duas partes: uma primeira parte relativa ao rapto de Ganimedes e ao destino do jovem, levado para o Olimpo a fim de servir os deuses como escanção, na morada de Zeus (202-206); uma segunda parte que se centra na reacção sofrida do pai de Ganimedes, Trós, a quem Zeus presenteia, a fim de o compensar pela perda do filho (207-17).

Ouvir a história de Ganimedes, um príncipe troiano raptado pelo próprio Zeus e, consequentemente, tornado imortal e protegido pelo pai dos deuses, pode fazer com que Anquises crie expectativas demasiado elevadas relativamente às consequências da sua união com uma deusa, pensando, quem sabe, na possibilidade de eterna imortalidade. Mas, se este episódio for pormenorizadamente analisado, vemos que as consequências da união do jovem mortal ao pai dos deuses tem porventura mais de prejuízo do que de proveito para Ganimedes e para a sua família.

Iniciada por um verso onde se combinam os nomes e os respectivos epítetos do objecto e do instigador do rapto, o «louro Ganimedes» e o «prudente Zeus» (202), respectivamente, a história do rapto de Ganimedes explica, logo no início, o motivo do mesmo- a beleza do jovem (203)- e a «promoção» do jovem a escanção dos deuses, deitando o néctar⁹² aos convivas, na casa de Zeus, e

⁹⁰ *Op. cit.*, pp. 68-9.

⁹¹ Jovem herói que pertencia à estirpe real de Tróia (filho de Trós) e que foi raptado por Zeus. Hermes, incumbido por Zeus, informou Trós do destino do filho (agora imortal e eternamente jovem) e presenteou-o com cavalos divinos. A propósito das afinidades do caso de Ganimedes com o de Anquises, vd. *Il. XX*, 200 ss e 230-5 (Na conversa que Aquiles e Eneias têm antes de se defrontarem, Eneias apresenta a sua genealogia individual, referindo entre os seus ascendentes Ganimedes).

⁹² A referência ao néctar acentua a sua nova condição de imortal.

sendo honrado por todos (204-206). Concordamos com Peter Smith⁹³, quando diz haver desde logo dois aspectos negativos na primeira parte da história relativa ao rapto de Ganimedes. Por um lado, a substituição eufemística⁹⁴ da natureza homossexual do relacionamento entre Zeus e Ganimedes pela função do jovem como escanção dos deuses, na casa de Zeus, motivo oficial do rapto e testemunho da anuência e cumplicidade de todos os deuses. Por outro lado, a referência explícita ao rapto do jovem (203), o que pressupõe o não total consentimento ou concordância por parte do mesmo, cuja vontade deveria ter sido convencida com palavras ou, então, com presentes e recompensas⁹⁵, e não de forma enganosa.

Mas é na segunda parte da história de Ganimedes (207-17) que é possível perceber de forma mais clara a existência de consequências negativas. Trós, o pai do jovem Ganimedes, encontra-se de tal modo desesperado com o desaparecimento do seu filho e de tal modo dominado por uma terrível e infundável dor (207-9), que Zeus lhe enviou como recompensa⁹⁶ «cavalos rápidos que transportam os imortais» (210-11), tendo-o avisado, por intermédio de Hermes, o deus mensageiro (213), de que tornara o seu filho imortal (214), um privilégio cujo carácter excepcional é reforçado pela tripla adjectivação presente no verso 214: $\square\theta\square\upsilon\alpha\tau\omicron\varsigma$, $\square\gamma\square\rho\omega\varsigma$ e $\square\sigma\alpha\ \theta\epsilon\omicron\square\sigma\iota\nu$. Depois disso, Trós, conhecedor do destino do filho, não mais lamentou o seu desaparecimento (209 e 216), tendo-se alegrado no seu coração e tendo-se deixado levar pelos seus cavalos «de pés rápidos como a tempestade» (216-217).

Ao invés da esperada alusão à possível reacção do próprio Ganimedes, Afrodite passou abruptamente para a descrição da reacção de Trós, o pai do jovem, representante máximo da sua família. As prendas e recompensas foram a «moeda de troca» usada para compensar o pai da perda do seu filho, agora imortal e, por isso, eternamente afastado do seu progenitor. A alegria de Trós, repetida entre os versos 216-7, é tão súbita quanto inesperada. Afastado dos seus, Ganimedes perdeu não só o seu pai mas sobretudo a sua identidade humana⁹⁷, agora substituída por uma eterna imortalidade como serviçal dos deuses, não lhe sendo sequer concedida a possibilidade de reagir ou de evoluir, o que se verifica pelo facto de não ter qualquer «vida interior» no hino. É como se o poeta dissesse que a imortalidade não pode ser atingida a qualquer preço, que não é assim tão importante escapar aos perigos da morte e do envelhecimento, se isso representar perder, de forma involuntária, a sua individualidade e a capacidade de escolha inerente à vida humana, bem como a

⁹³ *Op. cit.*, p. 72.

⁹⁴ A inexistência de uma alusão directa ao verdadeiro motivo do rapto de Ganimedes acontece também em *Il.* V, 265 e XX, 231.

⁹⁵ Cf. SMITH, Peter, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁶ Também Afrodite, na pele da jovem virgem, prometera a Anquises as recompensas que seriam dadas por seu pai, a fim de garantir a desejável união da princesa frígia e de Anquises. Contrariamente, aqui não se trata de recompensas pelo casamento, mas sim pelo desaparecimento do filho, eternamente destinado a uma vida imortal e, por isso mesmo, eternamente afastado da vida terrena. Tal afastamento pode ser entendido como uma morte simbólica do jovem para a vida terrena.

⁹⁷ Ganimedes está condenado a ser eternamente jovem. A este propósito, Peter Smith (*op. cit.*) refere o que é dito por Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, 1174^a 1-3) relativamente ao carácter negativo de uma vida eternamente condenada ao estado mental de uma criança.

possibilidade de se estar junto das pessoas que se ama. Ulisses⁹⁸ recusou a promessa de imortalidade oferecida por Calipso, pois perdia a sua identidade e a sua consciência, abdicando do seu objectivo: regressar a casa e à sua mulher. Também com Aquiles⁹⁹ se passa algo semelhante. Embora na sua resposta aos embaixadores de Agamémnon, pareça preferir a segurança de uma vida longa, em casa, à possibilidade de uma vida curta mas cheia de glória, como guerreiro, acaba também ele por abdicar de uma vida mais duradoura, preferindo ficar junto dos seus companheiros, em Tróia. Foi esta possibilidade de escolha e de decisão, concedida a Ulisses e a Aquiles, que foi recusada a Ganimedes. Para além de ter sido forçado a juntar-se aos deuses, sob a forma de um rapto, não lhe foi permitido reagir ao novo estatuto que lhe foi concedido, num sinal claro de que deixou de existir como pessoa, transformado num mero objecto dos caprichos de Zeus e dos restantes deuses.

Embora testemunhe também a união de uma divindade com um mortal- Eos¹⁰⁰ e Titono- o segundo episódio que Afrodite vai contar a Anquises (218-38) apresenta uma situação algo diferente, e esclarece, definitivamente e sob a forma de lição, que Afrodite não pode sequer conceder a Anquises aquilo que Zeus deu a Ganimedes, nem deve ser esse um dos desejos do herói.

O início da história de Titono repete, mais uma vez, a ideia anteriormente referida da beleza dos homens da raça de Anquises (200-1 e 218-19): Titono é mais um desses homens, semelhantes aos deuses (219), e também ele foi raptado por uma divindade, neste caso a deusa Eos, para o juntar aos imortais (218). De imediato, Afrodite passa a contar o pedido incompleto¹⁰¹ de Eos a Zeus, para que obtivesse a imortalidade para Titono (220-21), e a anuência pronta de Zeus, representada pelo baixar da cabeça do pai dos deuses (222), símbolo da concretização do desejo da deusa. Mas o pedido de Eos não incluiu a eterna juventude, isto é, o afastamento da funesta velhice (223-4), o que encaminhou a união amorosa de Eos e Titono num sentido diferente do inicialmente esperado. Em três importantes cenas (225-227; 228-232; 233-238), a deusa Afrodite narra agora a Anquises as diferentes fases por que passou a relação da deusa Eos com o seu amante, Titono, agora imortal mas condenado a envelhecer. Cada uma dessas fases encontra-se estruturada em

⁹⁸ *Od.* V, 206-13 e 215-224.

⁹⁹ *Il.* IX, 410 ss..

¹⁰⁰ A sua lenda preenche-se com inúmeros amores, havendo por mais do que uma vez referência ao facto de ter raptado os seus amantes, por exemplo, Oríon (*Od.* V, 121) e Clíto (*Od.* XV, 250). No hino em análise fala-se de um outro: Eos raptou Titono, de raça troiana, e suplicou a Zeus que o tornasse imortal, mas esqueceu-se de pedir para ele a eterna juventude, razão pela qual ele envelheceu, tendo ficado completamente descarnado.

¹⁰¹ Tal como agora Zeus enganou Afrodite ao fazê-la apaixonar-se por um mortal, também nessa altura enganou Eos, embora parecesse ter cedido ao seu pedido: Zeus concedeu, de facto, a imortalidade a Titono, contudo não associou a essa imortalidade a concessão da eterna juventude. Apesar das semelhanças existentes entre a história de Ganimedes e a de Titono, o tipo de imortalidade concedido a Titono torna-o vítima de uma limitação complementar, de que Ganimedes não sofreu: apesar de imortal, Titono envelheceria continuamente, sem cessar.

duas partes¹⁰²: uma descrição temporal que localiza Titono num determinado período da sua vida e que marca a progressão da narrativa; uma segunda parte onde são apresentadas as consequências desse período.

No verso 225, a deusa começa por estabelecer uma fronteira temporal nítida que anuncia a primeira fase da relação, durante a qual, ainda jovem, Titono viveu feliz com Eos, nos limites da terra (225-27). É, desde já, discretamente sugerido com as palavras εἰς μὲν («até ao momento em que», «durante») e βῆ («juventude») que esta fase de felicidade seria brevemente revertida.

A descrição da segunda fase da relação entre Eos e Titono começa também com uma referência temporal («Mas depois que os primeiros cabelos que começam a branquear...», 228-29), que retoma e continua a sequência temporal iniciada em 225. Agora fala-se de um outro período da relação, marcado pelo branquear dos cabelos, símbolo do fim da juventude e da consequente aproximação da velhice¹⁰³, sendo acrescentado pela oração principal que, nesta nova fase, Eos se afastou da cama de Titono (230). Apesar de ser Titono o sujeito da narrativa, é a Eos que cabe um papel activo na relação, na medida em que é ela que se afasta do seu amante, sendo este relegado para mero objecto da relação, como aliás é confirmado pela forma como, no início do segundo segmento desta cena central (231), a atenção é centrada nas acções da deusa: «Ela alimentava-o na sua casa, levando-lhe trigo e ambrósia, dando-lhe belas roupas» (231-232). É curioso reparar na particularidade da alimentação dada por Eos a Titono: trigo, o alimento dos mortais, e ambrósia, o alimento dos deuses. Esta combinação de alimento humano com alimento divino, apesar de contraditória na essência, evidencia a oposição simbólica entre a mortalidade e a imortalidade, retratada na própria natureza ambígua de Titono: como imortal, é adequado que Titono coma ambrósia; mas, visto que, como os humanos, continua a envelhecer, é também natural que se alimente de trigo. Assim, estrategicamente inserido entre os cuidados tidos por Eos para com Titono, o alimento dado ao amante da deusa reforça, por um lado, o carácter dúbio da natureza de Titono e, por outro, o estado de dependência em que este se encontra. Também Ganimedes estava dependente de Zeus, mas o seu tipo de dependência era diferente, pois tinha de servir o néctar aos deuses. O caso de Titono é distinto: é-lhe servido o alimento. Independentemente de saber «quem presta que serviço a quem», estes dois episódios põem em evidência a situação de dependência e a anulação da vontade a que foram eternamente condenados Ganimedes e Titono.

¹⁰² A análise apresentada relativamente à estrutura do episódio de Titono coincide, na maioria dos aspectos, com a que é feita por Peter Smith (*op. cit.*, pp. 77-82).

¹⁰³ Ágaton, no *Symposium* de Platão (195 A e B), pronuncia-se acerca da incompatibilidade entre o Eros e a velhice, explicitando que a velhice representa justamente aquilo que o Amor odeia.

Num capítulo dedicado ao tema *Idade, sexo e sociedade na poesia grega*, Thomas M. Falkner faz um levantamento das marcas textuais no *Hino Homérico a Afrodite V* que testemunham o tratamento do tema da senilidade e da velhice, concluindo acerca das afinidades que o tema partilha com a tradição épica (pp. 120-122). O mesmo estudioso acrescenta que, no hino, o tratamento que é dado ao contexto erótico é mais explícito do que na épica, associando a juventude, directa ou indirectamente, ao ideal de beleza física e de erotismo sexual (p. 123). Vd. FALKNER, Thomas M., *The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric, and Tragedy*, Norman e Londres, University of Oklahoma Press, 1995, pp. 108-152, sobretudo pp. 120-128.

Do verso 233 ao verso 238, é apresentada a terceira fase da vida de Eos com Titono. Tal como nos dois primeiros casos, esta cena começa com uma oração temporal («Mas logo que a odiosa velhice o pressiona completamente com o seu peso, e não é capaz de mover nem levantar os membros», 233-4), imediatamente seguida da oração principal («este parecia-lhe o melhor conselho no seu coração: depô-lo num quarto e pôr portas brilhantes», 235-236). Agora que Titono perdeu completamente as forças dos membros, uma ideia anunciada no verso 234 e novamente repetida no verso 238, e que se encontra definitivamente afastado de Eos, o único sinal activo da sua existência é o que é fornecido pela sua voz, que «murmura sem parar» (237). Reforçada pelo recurso ao presente do indicativo □ε□, a descrição da voz de Titono tem um duplo sentido. Para além de ser o seu único sinal de vida, símbolo de uma imortalidade mal conseguida e infeliz, que o prende indefinidamente a um corpo agora imóvel, a descrição da voz de Titono acentua o estado de abandono a que o amante de Eos foi votado, como que representando o eterno sofrimento destinado a um ser a quem foi concedido uma espécie de «presente envenenado»: uma imortalidade que o obriga a um envelhecimento¹⁰⁴ eterno, definhante e abandonado.

Numa combinação inversamente proporcional ao número de versos dedicados a cada um dos períodos que compõem as fases por que passou a relação de Eos e Titono- três, cinco e seis versos, respectivamente- ressalta, do primeiro ao último momento, uma gradação decrescente no protagonismo inicialmente concedido a Titono. Apenas por uma vez referido (218), o nome do amante de Eos foi, desde cedo, substituído por um pronome (τ□ν, 225; το□, 230; α□τ□ν, 231; το□, 237), ainda que colocado em início de verso. Sujeito da narrativa, Titono foi transformado no objecto da mesma, passando de actor principal (226), à condição de «bichinho» de estimação, deixado eternamente preso na sua «gaiola», alimentado e bem cuidado, mas quase ao abandono (231), acabando mesmo por se tornar uma espécie de objecto amovível (237), com som, mas sem voz e sem ouvinte, eternamente fechado num quarto, do qual se sugere não mais sairia¹⁰⁵.

De seguida, recorrendo a um assíndeto, Afrodite regressa¹⁰⁶ do exemplo relativo a Titono à sua situação presente e à sua relação com o mortal Anquises (239-55), sendo mantinda, contudo, nesta passagem para o seu caso particular, uma hábil e subtil relação com os dois exemplos referidos. Logo no verso 239, a forma το□ov bem como as duas expressões que constituem o verso 240- □θ□νατ□ν τ' ε□vai e ζ□ειν □ματα π□ντα- representam a relação com o caso de Titono.

¹⁰⁴ Peter Walcot (*art. cit.* p. 149) relembra que, usualmente, é a mulher que mais sofre com o envelhecimento físico, mas no caso de Eos, bem como no da deusa Tétis (*Il.*, XVIII, 432-5), a situação é invertida, sendo o homem que sofre um envelhecimento inevitável e progressivo.

¹⁰⁵ Noutros testemunhos literários, relata-se a transformação de Titono numa cigarra. A esse propósito, vd. KING, Helen, «Tithonos and the Tettix», *Arethusa*, vol. 19, 1, 1986, 1, pp. 15-35, onde se considera que, no hino, a ausência da transformação de Titono em cigarra pode estar relacionada com duas ordens de factores: por um lado, o facto de esta transformação ser posterior à data de composição do poema; por outro, a possibilidade de esta transformação poder ser interpretada como uma forma de aproximar os homens da natureza dos deuses, visto as cigarras não necessitarem de alimento nem possuírem sangue- uma interpretação que não se adequaria ao contexto do hino. Vd. *ibidem* pp. 27-28 e 24-25.

¹⁰⁶ No verso 237, o presente do indicativo (□ε□) sugeria já esta passagem de Titono para Anquises. Em 240, além do presente do indicativo, notar a presença da primeira pessoa nas formas □γ□ e □λο□μην.

Afrodite diz ao seu amante mortal que não o pode prender «assim» (igual a Titono, subentende-se), «imortal e viver eternamente», palavras que repetem as que foram usadas por Eos no pedido incompleto¹⁰⁷ a Zeus, lembrando o carácter defeituoso da imortalidade concedida a Titono. De seguida, entre os versos 241 e 243, recorrendo a uma oração condicional, Afrodite retoma subtilmente o caso de Ganimedes, eternamente jovem, sugerindo que só essa possibilidade afastaria do coração da deusa o sofrimento¹⁰⁸. Mas, a verdadeira lição, o pleno significado das duas histórias contadas por Afrodite a Anquises só é completamente esclarecido, embora aparentemente de forma incoerente, na passagem para o verso 244 e nos versos 245 e 246, onde se sugere, mais uma vez, o tema da morte, inelutável para qualquer ser humano. A significação das histórias de Ganimedes e Titono, testemunhos das vidas de dois amantes mortais de deuses que conseguiram libertar-se da morte, isto é, dos limites impostos pela sua condição humana, pode parecer pouco clara, neste momento do discurso de Afrodite. Se Afrodite não pretende conceder a Anquises a imortalidade e a eterna juventude ou então pedir a Zeus que o faça, para quê contar a Anquises estas duas histórias? Para quê repetir agora, recorrendo à força descritiva de quatro formas adjectivas- νηλειος (245), ολιμενον, καματηρον e στυγουσι (246), o poder fatal da velhice¹⁰⁹, a que, garante, está destinado Anquises, bem como todos os mortais? O tema da mortalidade humana, já anteriormente anunciado pelo poeta, aparece agora estreita e paradoxalmente sugerido numa discreta relação formal com palavras que reforçam a oposição entre a fatal mortalidade dos homens e a natureza imortal dos deuses- a velhice, comum a todos os mortais, é odiada até pelos deuses (244-246)- numa clara afirmação dos limites que separam estes dois mundos, o humano e o divino, cujas fronteiras não devem ser ultrapassadas, funcionando as histórias de Ganimedes e Titono, contadas por Afrodite a Anquises, como duas lições de vida não só para o herói troiano, mas sobretudo para a audiência do hino, dois exemplos que ensinam que a mortalidade é própria da natureza humana e que não se deve tentar (ou desejar) ultrapassar os seus limites.

Sob o pretexto de que os deuses só se unem aos mortais quando eles são semelhantes aos imortais em beleza e estatura (200-201), as histórias de Ganimedes (200-17) e de Titono (218-38) funcionam como testemunhos de relações amorosas específicas da antiga ordem, em que as fronteiras que separavam os deuses dos homens eram possíveis de ultrapassar, isto é, em que a linha que separava a imortalidade da mortalidade era suficientemente ténue para poder ser quebrada, embora a sua violação trouxesse já consequências negativas, aparentemente não muito visíveis, numa primeira análise. Senão, veja-se. No caso de Ganimedes, este conseguiu a eterna juventude e a eterna estadia no Olimpo, mas perdeu o amor da sua família, por quem foi

¹⁰⁷ *Vd.* v. 221.

¹⁰⁸ O sofrimento da deusa devido ao contacto com um mortal (*vd.* 198-9) é agora sugerido, *a contrario*, com o exemplo de Ganimedes que viverá eternamente (e não envelhecerá).

¹⁰⁹ Nos versos 243 e 244, sob a forma de uma metáfora, a repetição do verbo *μοικαλιπτω* acentua o poder fatal do envelhecimento, ao qual nenhum humano consegue escapar.

«simbolicamente cedido» a Zeus, perdendo também a possibilidades de decisão e de escolha. No segundo caso, o dos amores de Titono e Eos, o mortal consegue a imortalidade, mas não a eterna juventude. Isso tem consequências assustadoras: o envelhecimento incessante e eterno ao qual não se pode escapar, num eterno definhar, irreversível e desprezível.

A história de Titono¹¹⁰ funciona, segundo Peter Walcot¹¹¹, como um complemento à história de Ganimedes, para corrigir o que podia ser um falso pressuposto. Enquanto que Zeus pôde fazer com que o seu amante Ganimedes se tornasse imortal, Eos não pôde fazer o mesmo por Titono e precisou de recorrer a Zeus, que a ludibriou. Tal como Eos, Afrodite não tem o poder de tornar os seus amantes imortais e eternamente jovens, sendo sugerido com a experiência de Eos que um pedido similar da parte de Afrodite a Zeus poderia sofrer o mesmo tipo de tratamento. Para além disso, a análise destes dois *exempla*, que ocupam grande parte da resposta de Afrodite, permite chegar às seguintes conclusões: imortalidade e eterna juventude são conceitos e realidades diferentes; a concessão deste tipo de dons pertence exclusivamente a Zeus; o desejo ou a possível obtenção da imortalidade implica a anulação da vontade e da identidade próprias; a morte é preferível a um envelhecimento eterno.

A narração destas duas histórias parece dar a entender que não seria razoável que Anquises desejasse ser imortal e eternamente jovem. O herói deve, pois, valorizar a sua condição humana e dar-se por satisfeito com a perspectiva de vir a tornar-se pai de um filho esplêndido, como é dito no início do discurso da deusa. A mortalidade de Anquises e a obtenção de descendência¹¹² são preferíveis à eterna juventude e imortalidade de Ganimedes ou ao estágio intermédio de imortalidade e eterno envelhecimento exemplificado por Titono. Ao introduzir no discurso directo

¹¹⁰ Titono aparece noutros testemunhos literários gregos, embora em nenhum de forma tão desenvolvida como neste hino. Em Homero, Titono é o irmão de Príamo (*Il.*, XX, 237) e o amante de Eos, deixado pela deusa, enquanto ela vai dar a luz aos imortais e aos homens (*Il.*, XI, 1; *Od.*, V, 1), não havendo qualquer referência ao seu envelhecimento. Embora o poeta do hino não aluda à existência de um filho da deusa com este seu amante, Titono é normalmente identificado como o pai de Mémnon, o último dos aliados de Tróia, rei dos Etíopes/Etiópios (*Th.*, 984). O autor do hino não lhe atribui qualquer ligação humana, centrando a sua atenção, sobretudo, no contínuo envelhecimento de que Titono é vítima, na sequência do pedido incompleto de Eos a Zeus. Também Mimnermo (Frag. 4 West) e Safo (Frag. 58 L-P) se referem ao seu envelhecimento. Em Mimnermo, parece acentuar-se o contraste entre as alegrias e os amores da juventude e a sua perda na velhice, funcionando o mito de Titono como uma ilustração das consequências de uma terrível velhice. Em Safo, Titono representa a perda da beleza física e do vigor, funcionando a sua história como uma aparente ilustração de uma relação na qual a poetisa ou alguma das suas companheiras esteja envolvida. Enquanto que, para o poeta do hino, a história de Titono se centra no destino trágico representado por um eterno envelhecimento, para Mimnermo e Safo, o mito de Titono serve para ilustrar as limitações próprias da velhice, sobretudo em relação ao amor. Também Íbico (numa referência feita pelos Escolíastas em Apolónio de Rodes, *Argonautica*, III, 114-17) e Propércio (II, 18) se referem a Titono, embora de forma aparentemente mais eufemística.

A propósito da análise do mito de Titono, *vd.* SMITH, Peter, *op. cit.*, pp. 82-86. *Vd.* também FALKNER, Thomas M., *op. cit.*, pp. 120-28; KING, Helen, *art. cit.*, pp. 15-35; SEGAL, Charles, «Tithonus and The Homeric *Hymn to Aphrodite*: a Comment», *Arethusa*, vol. 19, 1, 1986, pp. 37-47.

¹¹¹ *Art. cit.*, p. 149.

¹¹² Segal nota a dicotomia existente entre o par Eos/Titono (e também Zeus/Ganimedes), exemplificativa do sexo sem procriação, e o par Afrodite/Anquises, onde o sexo produz descendência. In SEGAL, Charles, *art. cit.*, pp. 37-47.

de Afrodite a narrativa destas duas situações passadas, testemunhos também elas de uniões entre deuses e mortais, o poeta pareceu pretender atingir vários objectivos. Por um lado, do ponto de vista da intencionalidade comunicativa, o emissor, Afrodite, pretende transmitir ao receptor, Anquises, informações pertinentes relativas a duas situações análogas àquela em que a deusa e o herói se viram envolvidos. É como se Afrodite fornecesse a Anquises dois testemunhos, duas lições de vida, persuadindo, desta forma, o herói dos perigos destas relações e das possíveis consequências e limitações da união entre deuses e mortais e do resultante deslumbramento com a imortalidade. Por outro lado, do ponto de vista do receptor, a inclusão destas duas narrativas no discurso directo de Afrodite, detentora de um conhecimento divino e, por isso mesmo, mais autorizado, objectiva e concretiza, sob a forma de acontecimentos passados, já vividos e, supostamente, reais, o grande tema dos limites que separam a imortalidade dos deuses da mortalidade dos homens. Já por várias vezes sugerido pelo poeta, sentido na pele por Afrodite e reforçado agora pelas narrativas relativas às relações entre Ganimedes e Zeus e Eos e Titono, esta é uma questão à qual o poeta pretende responder. Assim, para além da intenção retórica do discurso de Afrodite em relação a Anquises, destaca-se também a intenção retórica do poeta, que tem como intenção convencer o auditório de que a distância existente entre deuses e homens é, de facto, inultrapassável, sendo contrário e pernicioso para a natureza humana transpor os limites da mortalidade. Em suma, pela boca de Afrodite, o aedo declara duas coisas: uma de forma semidirecta para Anquises- a continuação da sua mortalidade submetido à passagem do tempo e consequente velhice (239-46); outra indirectamente para o público- a aceitação da fronteira que separa o humano do divino, a aceitação das leis da natureza e a certeza de que só pela descendência (será reforçado mais à frente) se consegue fugir ao esquecimento dos homens e às limitações da morte.

Para além desta análise, importa também referir uma possibilidade defendida por alguns estudiosos¹¹³, que vêm nos exemplos de Ganimedes e Titono nomes familiares ao contexto da época, o que faria com que estas duas histórias pudessem funcionar como uma celebração e elogio da geração dos Enéadas¹¹⁴, considerada conhecida da audiência dos séculos VII ou VI a.C., sendo inclusivamente levantada por alguns estudiosos a hipótese de haver, entre o público que assistia à declamação dos hinos, membros da nobreza local na Tróade, que se autoproclamavam descendentes de Eneias e aos quais o autor do hino pretendia agradar. Apesar de pouco interessante do ponto de vista estilístico e artístico, esta hipótese não deve ser descurada, dado o seu interesse histórico-político.

Ressalvada esta possibilidade, o que mais interessa é perceber a analogia existente entre as experiências vividas por estes três humanos, Ganimedes, Titono e Anquises, retirando, a partir

¹¹³ Vd. SMITH, Peter, *op. cit.*, p. 70, e também *ibidem*, notas 83 e 84.

¹¹⁴ A este propósito, vd. *supra* subcapítulo 3.1., *Questão Cronológica e Local de Composição*, especialmente pp. 48-9, e *ibidem* n. 30.

deles, lições de vida para Anquises e para todos os homens, a quem o herói troiano representa. Para além de serem descendentes da mesma linhagem, os três partilham o facto de terem sido escolhidos pelos deuses como amantes, tendo sido a sua vida alterada pelo contacto com a imortalidade. Partilhamos com Peter Smith¹¹⁵ a opinião de que, mais do que falar das causas da paixão humana, o poeta parece neste momento querer falar das consequências e dos resultados das uniões entre deuses e mortais e dos benefícios de uma vida humana normal, preferível, em muitos aspectos, à imortalidade. É essa a lição que Anquises deve tirar das histórias que ouve. O encaixe destas duas narrativas no hino, mais especificamente relacionado com o episódio amoroso de Afrodite e Anquises, é, deste modo, perfeitamente justificado, quer na perspectiva do leitor, quer na perspectiva do interlocutor de Afrodite e interveniente na narrativa principal do hino¹¹⁶.

¹¹⁵ *Op. cit.*, p. 71.

¹¹⁶ Para melhor perceber a pertinência do encaixe das histórias de Ganimedes e de Titono (bem como, mais à frente, das Ninfas) no contexto imediato da narrativa principal do hino, convém lembrar o que acontece na *Odisseia* com os cantos de Fémio e Demódoco. Quando Fémio, o poeta de Ítaca, actua diante dos pretendentes (*Od.* I, 325 ss.), o tema do seu canto- o regresso dos Aqueus- adapta-se perfeitamente à situação da família de Ulisses, que espera ansiosamente o regresso do mesmo. Este canto integra-se de tal modo na narrativa e causa tal impressão em Penélope que faz com que ela desça do seu quarto para a ouvir, irrompendo em lágrimas e pedindo ao poeta/aedo para parar. Depois, Telémaco intervém e manda a mãe para o quarto (346-359). É o canto e o efeito que ela tem em Penélope que levam Telémaco a pôr em prática o conselho que Atena (disfarçada) lhe dera, assumindo a posição de autoridade máxima na sua própria casa. Do mesmo modo, no Canto VIII, os temas dos cantos de Demódoco têm uma relevância directa na acção e funcionam como molas impulsoras da mesma. O primeiro canto (VIII, 73-82) fala da querela de Ulisses e de Aquiles e o seu efeito é imediato em Ulisses que começa a chorar. Apercebendo-se disso, Alcínoo ordena ao aedo que pare, tendo depois reiniciado os jogos. Mais tarde, vai ser o próprio Ulisses quem vai pedir a Demódoco que conte a história do cavalo de pau (VIII, 487-498), que se torna o terceiro canto (VIII, 500-520). Com esta história, Ulisses é novamente levado às lágrimas (VIII, 521 ss.) e mais uma vez só Alcínoo se apercebe disso, perguntando-lhe a sua identidade e por que motivo as histórias dos Feaces o comovem tanto (VIII, 572-586). É neste momento que Ulisses revela a sua identidade e surge o contexto que lhe permite contar as suas aventuras (IX). Também o segundo canto de Demódoco, relativo aos amores de Ares e Afrodite, se relaciona directamente com o seu contexto imediato e serve de forma inquestionável a acção principal marcada, naquele momento, por alguma densidade psicológica. Em VIII, 159-164, Eurialo, que fora anteriormente comparado a Ares (VIII, 115), censurara Ulisses por parecer-se com um mercador e não com um atleta (VIII, 164). Ulisses respondeu-lhe (VIII, 166-185) contrastando o homem que é pouco atraente de aspecto mas eloquente com um que tenha boa aparência mas cujo discurso seja desprovido de graça, numa alusão clara ao seu interlocutor. De imediato, Ulisses lançou o mais pesado anel para longe, para além das distâncias previamente atingidas pelos outros atletas (VIII, 186-193). Então, Alcínoo deu ordem para que começasse o entretenimento, a música e a dança (VIII, 250-253). Como parte disso, Demódoco preparou-se para cantar outra vez (VIII, 254-255) e narrou a história do adultério de Ares e Afrodite (VIII, 266-366), em que o intelectualmente superior Hefesto é apresentado triunfando sobre o fisicamente superior Ares. As qualidades inferiores de Hefesto e as qualidades superiores de Ares são explicitamente contrastadas no pedido de Hefesto a Zeus e aos outros deuses (VIII, 306-320), convidando-os para virem ver (308-311). No comentário dos deuses, na sequência da acção, são as qualidades superiores de Hefesto que são acentuadas (329-332). O coxo e fisicamente enfraquecido mas astucioso Hefesto (297, 327) triunfou graças à sua perícia sobre o belo Ares. Os contrastes obtidos no interior do segundo canto de Demódoco (Hefesto contra Ares e Afrodite) assemelham-se aos contrastes apresentados na narrativa precedente da discórdia na corte dos Feaces (Ulisses/ Eurialo), sendo o tema do canto uma exemplificação no nível divino da acção do nível humano. Tal como Ulisses exemplifica a aparência vulgar combinada com a inteligência e a destreza ao nível humano, assim Hefesto representa o mesmo ao nível divino. No mesmo sentido, tal como Eurialo exemplifica a beleza combinada com a falta de inteligência, ao nível humano, assim Ares e Afrodite representam o mesmo ao nível divino. Assim, tal como Hefesto, pela sua habilidade, triunfa sobre Ares e Afrodite, também Ulisses, pela sua habilidade, triunfa sobre Eurialo, na sua disputa. Fica claro que a história dos amores de Ares e Afrodite não é um interlúdio, mas é significativamente relevante para a acção do Canto

No início do seu discurso, Afrodite acalmara Anquises e prometera-lhe um filho (191-199). A esse propósito, justificou etimologicamente o nome de Eneias, o filho de ambos, referindo-se a uma ἀνϐανϐος (198-9), pelo facto de ela ter caído na cama de um mortal (199). Agora, depois de contadas as histórias de Ganimedes e de Titono e de ter sido justificada de forma alegórica a mortalidade de Anquises e de todos os homens bem como a necessária separação entre os mortais e os imortais, Afrodite retoma a ideia do sofrimento a que ficou submetida pelo facto de se ter unido a um humano e diz-se obrigada a suportar uma eterna vergonha, entre os deuses, por causa do mortal Anquises (248). De seguida, a deusa reforça a sua situação actual, envergonhada e eternamente destinada a ser ultrajada pelos deuses (247-8) e confronta o seu poder no passado, quando os seus «comércios íntimos» e os seus «artifícios» eram receados por todos os deuses e a todos submetia com o seu poder (249-51), com o silêncio actual a que é obrigada no presente, por causa de trazer dentro de si um filho de um humano (252-55). No passado, a deusa unia todos os imortais a mulheres mortais (249-50); agora, não mais poderá fazê-lo: οκϐτι μοι στϐμα χεϐσεται ϐξονομϐναι (252). Nesta oposição entre o passado e o presente, delimitados pelo momento em que Afrodite se uniu a Anquises, aparece claramente afirmada a fronteira que separa definitivamente os deuses dos homens, cujas naturezas, a partir de agora, Afrodite não mais poderá voltar a unir. Afrodite e Anquises estão destinados a assumirem, cada um, a sua própria e distinta natureza. O homem Anquises, confinado à sua própria mortalidade, terá um filho, adquirindo, assim, sob a forma de descendência, uma imortalidade simbólica; a deusa Afrodite, que regressa ao Olimpo, é submetida a uma espécie de eterno contacto com a mortalidade, devido ao sofrimento e humilhação de se ter unido a um mortal.

VIII da *Odisseia* e foi, quase de certeza, segundo Braswell, inventada pelo aedo para exemplificar no nível divino alguns dos acontecimento descritos no mundo humano. Para além disso, esta história é também um dos expedientes empregues pelo poeta para trazer tensão à primeira parte da obra. Por outro lado, o canto de Demódoco apresenta-nos dois factos: o primeiro é que o convidado dos Feaces partilha as sólidas virtudes e o espírito inventivo do marido traído; a segunda é que, estando afastado de Ítaca durante vinte anos, Ulisses não tem ideia do que a mulher fez durante a sua ausência. Peter Walcot (*art. cit.*, pp. 139-40) alerta para o facto de as circunstâncias em que o canto foi executado e o próprio canto em si mesmo estarem carregados de paradoxos (329-332) e de um humor irónico (339-342). Embora Ulisses pareça estar agradado com a história que ouviu (367-368), os seus sentimentos parecem ter sido controlados (521 ss.), visto que nada lhe garante que a sua mulher se tenha mantido fiel durante todo este tempo, preocupação e suspeita evidenciadas mais do que uma vez ao longo da obra: quando falava com a sua falecida mãe no Inferno (XI, 178-179) e quando Atena falava com Telémaco, no início da *Odisseia* (I, 275-278).

A famosa história acerca das aventuras amorosas de Afrodite e Ares, contada por Demódoco para «entreter» Ulisses quando este é convidado na corte dos Feaces (*Odisseia*, VIII, 266-366), é facilmente relacionável com o *Hino Homérico a Afrodite*, quer pelo protagonismo de Afrodite e pelo seu envolvimento numa relação amorosa e dolosa (relativamente ao marido), quer pelo facto de, à semelhança do que acontece com as histórias de Ganimedes, de Titono e mesmo das Ninfas, contadas por Afrodite a Anquises, se relacionar com o contexto da acção narrada. O encaixe das narrativas secundárias na narrativa principal é, em Homero e no Hino, perfeitamente justificável e exemplifica alguns dos pressupostos enunciados ou sugeridos na narrativa principal, anulando, assim, a interpretação fácil de que se trata de simples digressões ou histórias para entreter. Além disso, nestes como noutros exemplos, o que acontece no mundo dos deuses serve de exemplo ao mundo dos homens.

A propósito dos cantos de Demódoco e de Frémio, vd. BRASWELL, Bruce Karl, «The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to Odyssey 8», *Hermes*, v. 110, fasc. 2, 1982, pp. 129-137.

Vítima de Zeus, Afrodite aprendeu da pior maneira que deve submeter-se à autoridade do seu pai e que a natureza divina não deve fundir-se nem confundir-se com a natureza humana. Vítima de Afrodite, Anquises percebeu que a velhice e a morte são inerentes à condição humana. A audiência percebeu a mensagem do poeta: deuses e homens não mais poderão misturar-se!

A partir de agora, Eneias, o filho de Anquises e Afrodite, anunciado no verso 196 e referido novamente no verso 255, vai tornar-se, pelo menos de forma aparente, o centro da atenção do discurso da deusa: Afrodite refere-se ao futuro papel das Ninfas¹¹⁷ na educação de Eneias (256-273) e à posterior apresentação do jovem ao pai Anquises (274-80). A profecia¹¹⁸ acerca do filho de ambos é apresentada em duas partes que contêm duas versões aparentemente irreconciliáveis a propósito da apresentação de Eneias ao pai. Num primeiro momento (256-75), a deusa conta como Eneias será criado, desde o seu nascimento (256), pelas Ninfas do Ida (257-8), criaturas intermediárias entre os deuses e os humanos (259), que conduzirão Eneias à adolescência (273) e o apresentarão a seu pai, trazendo-o de junto delas para junto de Anquises (275). Numa segunda parte (276-80), Afrodite conta que será ela própria quem virá, dentro de aproximadamente seis anos (277), com a criança e a apresentará a Anquises (278), que levará Eneias para Tróia (280). Van Eck¹¹⁹ rejeita o argumento de que o que temos, neste momento, são vestígios de uma dupla recensão e afirma que os versos 276 e 277 devem ser entendidos como uma correcção ao que Afrodite dissera nos versos 274 e 275. A deusa não o deixará com as Ninfas até à idade da adolescência, mas trá-lo-á ela mesma quando ele tiver cinco anos.

Para além desta questão, é muito importante reparar que a profecia de Afrodite acaba por nos dizer mais acerca das Ninfas (257-272) do que de Eneias¹²⁰ (256-59, 273-80), o que sugere uma intenção do poeta, relacionada provavelmente com a natureza especial destes seres. A posição intermédia das Ninfas- entre os mortais e os imortais (259)- funciona como um reflexo daquilo que vai ser representado pelo próprio Eneias, a quem as Ninfas vão educar. Eneias é, afinal, o representante da extensão da vida terrena de Anquises, permitindo-lhe, sob a forma de

¹¹⁷ As Ninfas tinham já sido referidas por Anquises, quando este procurava identificar a natureza da jovem que lhe aparecera (vv. 97-8).

¹¹⁸ No seu discurso directo, Afrodite estabelece uma sistemática relação directa entre as acções do passado, do presente e do futuro. No início do discurso, Afrodite, partindo da situação presente (o receio de Anquises), começou por pronunciar-se relativamente ao futuro (o herói não será castigado pelos deuses e terá um filho), referindo, de imediato, a sua recente união a Anquises (passado recente) que aparece como causa do futuro anunciado. Depois, apresenta dois exemplos passados (Ganimedes e Titono), terminando a narrativa da história de Titono com a descrição da sua voz que «murmura sem parar» (presente). Passa, de imediato, para a situação presente de Anquises, a quem a deusa não pode tornar imortal e eternamente jovem, visto estar submetido às consequências do envelhecimento (futuro) inerente à própria natureza humana. Do futuro de Anquises, Afrodite passa para o seu próprio, eternamente submetida à vergonha diante dos deuses, explicando, de imediato, a diferença entre o seu poder passado, unindo os deuses a mulheres mortais, e a sua situação presente e futura, impedida de exercer um poder ilimitado, por causa de ter concebido um filho de um mortal. Agora, volta a centrar-se no futuro (a educação do filho e a posterior apresentação de Eneias a Anquises).

¹¹⁹ Apud WALCOT, Peter, *art. cit.*, pp. 149-50.

¹²⁰ Cf. SMITH, Peter, *op. cit.*, p. 92.

descendência, uma espécie de longevidade e quase imortalidade. É pois lógico que o jovem seja criado por seres cuja natureza represente a extensão da vida para além da natureza humana¹²¹. Aquilo que Eneias representa é aqui simbolicamente exemplificado pela natureza das próprias Ninfas que o educarão. Habitantes do monte Ida (98-9, 257-8 e 285), a posição intermédia das Ninfas torna-as as únicas qualificadas para criar e educar Eneias, ele que é o fruto da combinação de duas naturezas. A natureza especial das Ninfas é descrita eufemisticamente, não só no que diz respeito às suas afinidades com os deuses, mas sobretudo no que diz respeito às características que estas partilham com os homens. As quatro orações que constituem os versos 260 a 263- «vivem muito tempo», «comem alimento divino», «dançam num belo coro entre os imortais» e «o Sileno e Argeifonte (...) uniram-se a elas no amor¹²²» - dão-nos conta da parcial associação das Ninfas à natureza dos deuses (longevidade, comida, dança, amor). Por outro lado, a sua parcial associação aos homens é reforçada pela identificação com as árvores dos bosques sagrados, que não são nunca cortadas pelos mortais, acabando por secar e por, ao mesmo tempo que lhes caem os ramos, serem abandonadas pelas almas das Ninfas (264-72). É curioso reparar como o poeta, depois de referir de forma breve (quatro versos) as afinidades com os deuses, descreve de forma bem mais desenvolvida (nove versos) a sujeição das Ninfas à morte, aqui metafórica e eufemisticamente representada pelo abandono da luz do sol.

Peter Smith¹²³ compara, nalguns aspectos, as Ninfas aos animais selvagens que seguiam Afrodite, na sua viagem em direcção ao Ida, e sobre os quais a deusa exercia um poder ilimitado¹²⁴. Tal como eles, fazem amor nas grutas (74 e 263), obedecem a Afrodite (no amor e também agora, no caso das Ninfas, na educação de Eneias), vivem na montanha, mas são trazidos para o mundo do homem (como acompanhantes de Afrodite e, no caso das Ninfas, como acompanhantes de Eneias). Mas o mais curioso é notar como, no caso das Ninfas, o poeta consegue reforçar a ideia da sua dupla relação quer com o mundo dos deuses, quer com o mundo dos homens, desempenhando um papel mediador entre Afrodite e Anquises, isto é, entre o mundo divino e o mundo humano.

Deste modo, as Ninfas¹²⁵ enfatizam os diferentes privilégios concedidos a Ganimedes, a Titono e a Eneias, por serem igualmente semelhantes e diferentes dos três príncipes troianos. É fácil e quase automático, pois está ainda fresco na memória dos ouvintes, relembrar o recentemente

¹²¹ Idem, *ibidem*, pp. 92-4.

¹²² A referência à união amorosa das Ninfas a Sileno e a Argeifonte parece estabelecer a ligação entre os dois lados da sua natureza: a ligação aos deuses e a ligação aos mortais. Cf. SMITH, Peter, *op. cit.* p. 94.

¹²³ *Op. cit.* p. 94.

¹²⁴ Vv. 70-4.

¹²⁵ Segal vai mais longe na análise destas três narrativas encaixadas- Ganimedes, Titono e Ninfas- e analisa a subtil correspondência existente entre as referências geográficas e a alimentação: Ganimedes e os deuses habitam o Olimpo e alimentam-se de néctar e ambrósia; Titono está nos confins da terra (Oceano) e alimenta-se de grão (alimento humano) e ambrósia (alimento dos deuses); as Ninfas estão no monte Ida e alimentam-se de ambrósia; Anquises habita a cidade e alimenta-se de grãos (alimento dos mortais). Também estes aspectos reforçam a noção de que as Ninfas são as verdadeiras mediadoras entre deuses e homens: renascem como as árvores, parecem não envelhecer, até que um dia morrem. *Apud* BERNABÉ, Alberto, *op. cit.* p. 108.

contado episódio de Titono: imortal mas a envelhecer. As Ninfas são o reverso de Titono, completam o quadro das várias combinações possíveis entre a mortalidade e a imortalidade¹²⁶: imortais e sempre jovens (deuses e Ganimedes); imortal e velho (Titono); mortais e jovens (Ninfas); mortais e velhos (humanos). O quadro que estabelece a gradação decrescente está agora completo. Há uma marca diferencial inquestionável entre deuses e homens: os homens estão condenados ao envelhecimento e à morte; os deuses são premiados com a eterna juventude e a imortalidade. Ganimedes e Titono representavam uma tentativa de quebrar os limites que separam os homens dos deuses, mas os seus casos, já o vimos, representaram soluções frustradas de aplicação da permanência de um estágio da vida, na vida dos homens, mesmo no caso de Ganimedes, a quem Zeus concedeu a eterna juventude, mas que obrigou à «desistência simbólica de uma identidade» e de uma existência própria.

A descrição das Ninfas é feita através de uma série de imagens que representam a sua aproximação aos deuses e aos homens, mas a ênfase maior é colocada na aproximação lenta e gradual do mundo dos homens e na ideia inevitável de um fim. Elas representam as mais importantes vantagens da mortalidade¹²⁷: o seu desenvolvimento; o seu carácter natural; a sua partilha e participação em acções colectivas; a sua contínua renovação.

Uma das noções que ressalta é a da perspectiva de conjunto deixada pela continuidade da espécie, contrapartida para as limitações do indivíduo que caminha inevitavelmente para um fim, mas cuja natureza continua. É essa relação com a natureza que a descrição das Ninfas vem reforçar: tal como as Ninfas se associam à terra e se identificam com as árvores dos bosques, também os homens estão ligados entre si, numa relação de união e contínua dependência/descendência.

Depois de se ter referido à educação de Eneias e de ter descrito a natureza das Ninfas, Afrodite voltou novamente a Anquises e a si própria (276), anunciando o seu próprio regresso, a fim de apresentar Eneias a Anquises, «aos cinco¹²⁸ anos de idade» (277). De seguida, a deusa refere-se à alegria de Anquises, ao ver o seu jovem filho (278-9), semelhante aos deuses (279), a quem Anquises levará para a ventosa Tróia (280). Tal como o pai Anquises¹²⁹, como Ganimedes¹³⁰ e como Titono¹³¹, também Eneias será semelhante aos imortais (279), relembrando, mais uma vez, uma característica que tem facilitado o contacto dos homens da sua raça com os deuses. Mas o mais curioso nesta descrição de Eneias é reparar na relação que este passo do hino estabelece com outros dois, já anteriormente destacados. No verso 104, Anquises incluiu no seu pedido o desejo de uma «descendência florescente». Mais à frente (189), a propósito do receio de ser castigado por ter dormido com uma deusa, o herói troiano recebeu perder o seu vigor, isto é, a possibilidade de uma

¹²⁶ Cf. BERNABÉ, Alberto, *op. cit.* p. 108.

¹²⁷ Cf. SMITH, Peter, *op. cit.*, p. 95.

¹²⁸ Esta expressão é marcada por alguma ambiguidade: referir-se-á Afrodite aos cinco anos do filho ou a cinco anos, contados a partir daquele momento?

¹²⁹ Cf. vv. 55, 77, 195 e 241.

¹³⁰ Cf. v. 205.

¹³¹ Cf. v. 219.

vida florescente. Agora, Afrodite assegura a concretização do seu desejo anterior e a não punição do herói, garantindo-lhe um filho, fonte de alegria para Anquises e resposta ao pedido de contínuo crescimento que o herói fez para si e para a sua família. A articulação destes três momentos- pedido de Anquises (104); receio de castigo (189); garantia de Afrodite (188)- é reforçada pela recorrência da metáfora que identifica a futura descendência de Anquises com elementos do reino vegetal, explícitos nas palavras ou expressões θαλερὸν γένον (104), βιοθόλμιος ἄνθρωπος (189), θάλλος (278) e sugeridos também a propósito da caracterização das Ninfas (τηλεθούσαι, 266) e da sua identificação com as árvores. É como se o poeta pretendesse comparar a vida dos homens à das Ninfas, numa contínua relação com a terra, que assegura a garantia da sobrevivência da espécie, apesar da mortalidade inerente a cada um dos indivíduos.

Para além disso, esta passagem relativa à futura apresentação de Eneias a Anquises reintroduz novamente no hino a temática das relações familiares, anteriormente sugerida, sobretudo a propósito da falsa identidade inventada por Afrodite e da história de Ganimedes. Contrariamente ao que acontecera com Ganimedes, eternamente afastado do pai Trós a quem tinha sido simbolicamente comprado, Eneias será trazido para junto de seu pai, Anquises, que o levará para Tróia. O caminho está apresentado: o homem deve estar junto dos homens (e da sua família) e não dos deuses. Apesar de imortais, Ganimedes e Titono foram obrigados a abdicar da sua vida em sociedade, sendo sugerido que essa privação significava uma castração simbólica da sua identidade, transformando o desejo de imortalidade numa espécie de «presente envenenado» para os homens: trocado por cavalos, Ganimedes, jovem e imortal, estava eternamente destinado a servir os deuses, no Olimpo, longe dos seus familiares; Titono, imortal mas condenado a um eterno envelhecimento, acabou sozinho, nos limites da terra, afastado dos homens e abandonado por Eos. Eneias terá um destino diferente: será entregue a seu pai, que o levará para Tróia, numa sugestão clara do valor da família e da comunidade. Afrodite, a mãe, abdica de Eneias, seu filho, a quem assegura, desde o momento da concepção, uma educação a cargo das Ninfas, seres semelhantes aos deuses mas próximos dos homens, e uma posterior existência entre os homens, depois de entregue a seu pai Anquises. Aos deuses o que é dos deuses, aos homens o que é dos homens. E Eneias pertence seguramente ao mundo dos homens. Deuses e homens não mais se misturarão.

Esta resposta final de Afrodite articula o passado- representado por Ganimedes e Titono- e o futuro- representado pelo nascimento e pela futura vida de Eneias- sendo anunciados os rasgos definitivos que separam a natureza divina da humana e sendo apresentado o único caminho possível para o homem: a confinção à vida terrena, sujeita à fugacidade da mesma e à aproximação contínua de um fim. Mas, apesar da morte individual de cada homem, a espécie humana continua, sendo-lhe concedida, sob a forma de descendência, uma forma de imortalidade e

longevidade. À imagem daquilo que é dito por Mimnermo¹³² ou por Homero¹³³, Eneias é uma das folhas da floresta humana, garantida por uma florida Primavera, que ciclicamente se repete.

De seguida, Afrodite formula uma ordem e uma ameaça final a Anquises (281-90): caso este seja interrogado por algum mortal (281-3), deverá dizer que Eneias é filho de uma Ninfa do Ida (284-5), sob pena de, gabando-se de se ter unido à deusa Citeréia (286-7), ser castigado pelo próprio Zeus (288).

Os últimos versos do discurso da deusa (289-90) repetem a necessidade de manter aquela união sigilosa e reiteram a ameaça de castigo por parte dos deuses, caso Anquises não cumpra as exigências da deusa, destacando-se, neste momento final do discurso de Afrodite, uma mudança no tom e no comportamento da deusa. O poder que emanava da deusa no momento da revelação da sua verdadeira identidade (287) contrasta claramente com o receio de não ser mantido o sigilo relativamente à maternidade de Eneias. A garantia de protecção de Anquises, anunciada no início do seu discurso (193), não se ajusta à ameaça redobrada de castigo por parte de Zeus e dos restantes deuses. Por outro lado, a necessidade de sigilo entre os homens não se ajusta muito bem à já afirmada vergonha de que Afrodite diz vir a ser vítima entre os deuses, por causa de se ter unido a um mortal de quem terá um filho (252 ss.).

Não é estranho que a deusa queira evitar a vergonha de se divulgar a sua união a um mortal, mas tal desejo parece ser, neste caso, perfeitamente desnecessário, uma vez que não é possível que a notícia se torne desconhecida dos deuses. Qual a vantagem da deusa em manter os homens desconhecedores desta sua união, se os deuses já a conhecem? No nosso entender, o que está aqui em causa não é a união sexual, mas sim a fecundação de um filho, o facto de a deusa vir a dar à luz um filho de um mortal e, sobretudo, o facto de esta união ter sido forçada pelo próprio Zeus.

É também interessante reparar que é só aqui que, pela primeira vez, Afrodite se identifica como a deusa Citeréia (287), referindo a reacção de Zeus à possibilidade de divulgação daquela união e o papel do pai dos deuses como castigador de Anquises: «Zeus, irritado, fulminar-te-á com o seu raio» (288). Na cabeça da audiência paira uma dúvida: mas não foi o próprio Zeus quem enganou Afrodite, fazendo-a unir-se a um mortal? Para quê agora esta referência ao pai dos deuses como futuro castigador de Anquises? A resposta é provavelmente mais simples do que parece. De facto, Zeus teve um papel activo na preparação da união de Afrodite a Anquises, mas isso não significa que queira ver a imagem dos deuses prejudicada entre os homens. O que Zeus queria era envergonhar Afrodite entre os deuses, por forma a limitar o uso abusivo do poder da deusa que, caprichosamente, fazia os deuses unirem-se aos mortais. A proibição final de Afrodite a Anquises

¹³² Fr. 2 Diehl, vv. 1-3: «Quais folhas criadas pela estação florida da Primavera/ quando de súbito crescem sob os raios do sol, assim somos nós» (ROCHA PEREIRA, Maria Helena da, *Hélade*, 4ª ed, Coimbra, 1982, p. 101).

¹³³ *Il.*, VI, 146-9: «Tal como a geração das folhas, assim é também a dos homens./ As folhas, umas deita-as o vento ao chão, e logo a floresta viçosa cria outras, quando surge a Primavera./ Assim nasce uma raça de homens, e outra cessa de existir» (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *op. cit.*, p. 24).

não entra em contradição com o que foi dito anteriormente. O que Zeus pretende é ensinar uma lição a Afrodite, uma lição a partir da qual se estabelecerão definitivamente os limites que separam os deuses dos humanos. Isso não obriga à divulgação do caso entre os homens, mas apenas entre os deuses. É como se os deuses obedecessem a um código deontológico próprio: o julgamento dos seus só pode ser feito pelos seus. É o poeta quem, ironicamente, está por detrás deste jogo de oposições: não convém que os homens saibam das vergonhas que passam os deuses, pois isso significaria a perda generalizada do prestígio dos deuses entre os humanos.

Para além disso, importa reparar numa outra questão, a da expectativa da audiência em relação ao futuro de Anquises. A tradição apresenta-nos um Anquises coxo, cego ou morto. Apesar da aparente originalidade de muitas das características do hino nos fazerem pensar na existência de fontes independentes, o poeta poderá ter sentido necessidade de tornar a sua narrativa coerente com a tradição e com as possíveis expectativas da audiência¹³⁴. Estão implícitas versões recentes da história que eram, provavelmente, mais específicas do que a que é apresentada pelo hino, a propósito do futuro de Anquises. Independentemente da relação que o hino tenha ou não com a tradição, é natural que a audiência soubesse que Anquises não ocultou aquela união e que foi castigado por isso. Esta forma de ocultar o futuro de um herói sob a capa de subtis prenúncios parece ter sido um procedimento muito frequente na épica¹³⁵.

Na parte final do seu discurso, Afrodite coloca Anquises definitivamente na esfera mortal, papel que ele deve aceitar, sem tentar testar as fronteiras que o separam dos deuses. Também a deusa parece aceitar definitivamente essas mesmas fronteiras, subentendendo-se a posterior obediência às mesmas, em futuras uniões. É a sua própria humilhação diante dos imortais que aflige Afrodite (247 ss). O propósito de Zeus foi atingido (45-52) e Afrodite já não ri. Apesar de sedutora, ela carrega a marca da sedução pelo facto de ir dar à luz um filho, uma criança que deve ser escondida e cuja verdadeira maternidade deve ser ocultada. Modelo da mulher mentirosa e enganadora, Afrodite iniciou e terminou a sua relação com Anquises recorrendo a mentiras¹³⁶: numa primeira fase, a mentira inventada relativamente à sua falsa identidade de princesa frígia e mortal; agora, todo o esquema para que Eneias seja considerado filho de uma Ninfa do monte Ida. Apesar de ter dito a Anquises que ele estava agora de posse de toda a verdade (289), a mentira continua, numa sugestão clara de que só no campo da ficção seria possível aceitar a união entre uma deusa e um mortal.

O verso 291 é um verso formular de transição (ὅς ἐποῖσ' ἔξε πρὸς ὀρανὸν ἠνεμῶντα) que marca a saída abrupta de Afrodite, impossibilitando assim, por parte de Anquises,

¹³⁴ Cf. *Eneida* II, 647-9 (Anquises refere que foi fulminado com o raio de Zeus); vd. tb. Higino, fáb. 94, (Anquises morto). Cf. Também SMITH, Peter, *op. cit.*, pp. 98-9 e *ibidem* n. 129.

¹³⁵ A este propósito, Peter Smith (*ibidem*) refere, entre outros exemplos, o que acontece na *Iliada*, relativamente à morte de Aquiles, que é anunciada pelo discurso da própria mãe e pelo comportamento do herói diante da morte de Pátroclo e de Heitor.

¹³⁶ Cf. WALCOT, Peter, *art. cit.*, pp. 152-3.

a discussão das condições apresentadas pela deusa ou a simples exteriorização verbal da obediência às indicações da deusa. Nada há mais para dizer.

Nos versos 292 e 293 temos, tal como no início do poema, a presença do poeta, que se despede da soberana do Chipre e se propõe passar para um outro hino:

Χαίρε, θεῖ, Κίπριοι ὑκτιμένης μεδούσα·
σεῖ δ' ἄγε ῥῆμενος μεταβόσομαι ἄλλον ἄς ἔμνον.

Terminando de forma abrupta, o emergir final do sujeito poético implica alterações na situação comunicativa. De emissora do seu próprio discurso, Afrodite passou a receptora das palavras do poeta, obrigando a audiência a passar de ouvinte de Afrodite a ouvinte do próprio poeta. Da história narrada passou-se ao narrador da mesma, num assumir claro da entidade representada pelo sujeito poético. Deixamos de ver em cena Afrodite e Anquises para concentrarmos a nossa atenção no poeta, frente a um auditório, a quem anuncia a passagem para um outro hino. Do mito volta-se ao mundo, à terra. É esta a função dos mitos, que se aplica a este hino: servir de exemplo aos deuses e aos homens, deixar-lhes lições de vida, de amor e de morte.

II. TRADUÇÃO DO GREGO E NOTAS

1. *Hino a Afrodite V*

Musa, diz-me¹ os trabalhos de Afrodite de ouro², a Cípria³, que lançou sobre os deuses o doce desejo e subjugou as raças dos homens mortais, as aves do céu⁴ e todos os animais selvagens⁵ que quer a terra firme quer o mar alto alimentam abundantemente: de todos⁶ são conhecidos os trabalhos da deusa Citeréia⁷, bem coroadada. 5

Três corações⁸, não é porém capaz de persuadir nem de enganar: a jovem⁹ filha de Zeus portador da égide, Atena¹⁰ de olhos glaucos¹¹. Na verdade, a ela não lhe aprezem¹² os trabalhos de Afrodite de ouro, mas antes a satisfazem os combates e a acção guerreira de Ares¹³ – lutas e batalhas – e também ocupar-se de trabalhos gloriosos. Ela foi a primeira que ensinou¹⁴ os homens artesãos, que vivem sobre a terra, a fabricar coches¹⁵ e carros de combate embutidos de bronze e que ensinou às jovens donzelas de pele delicada¹⁶, nas suas casas, trabalhos gloriosos, tendo-os colocado no espírito de cada uma. 10 15

Jamais a ruidosa Ártemis¹⁷, de flechas de ouro, Afrodite que ama os sorrisos¹⁸ submete ao amor; a ela agradam-lhe o arco¹⁹ e as flechas, matar os animais selvagens nas montanhas, e as líras e os coros, os gritos penetrantes das mulheres, os bosques sombrios e uma cidade de homens justos²⁰. 20

Também não agradam à venerável virgem Héstia²¹ os trabalhos de Afrodite, a primeira que Crono, de espírito recurvo, criou e também, por outro lado, a mais jovem de todas²², segundo a vontade de Zeus portador da égide, a venerável deusa que Poséidon e Apolo desejavam como esposa²³. Ela não desejava muito isso, por isso recusou firmemente²⁴ e fez um grande juramento – e que foi completamente cumprido – tocando a cabeça do pai Zeus portador da égide: que seria eternamente virgem, divina entre as deusas. Então, o pai Zeus concedeu-lhe uma bela recompensa²⁵, em troca do casamento: ela instalou-se no meio da casa, recebendo a melhor parte²⁶; em todos os templos dos deuses ela é honrada²⁷ e, junto de todos os mortais²⁸, tornara-se a mais ilustre de entre os deuses²⁹. 25 30

Destas, não foi capaz de persuadir nem enganar o coração. Mas, de entre os restantes, não há certamente ninguém capaz de escapar a Afrodite³⁰, quer de entre os deuses bem-aventurados quer de entre os homens mortais³¹. Ela abalou até o coração de Zeus que ama o raio, ele que é o maior dos deuses e que obteve para si a maior honra³². E até quando quer³³, enganando o seu espírito sábio, facilmente o une³⁴ a 35

40 mulheres mortais, fazendo-o esquecer-se de Hera, sua irmã e esposa, aquela que tem a mais nobre e maior beleza³⁵ de entre as deusas imortais, ela que é a mais ilustre, a quem Crono de espírito astuto e a mãe Reia criaram; de quem Zeus, conhecedor de desígnios eternos, fez uma esposa, venerável³⁶ e diligente³⁷.

45 Porém a ela Zeus lançou no coração o doce desejo de se unir a um homem mortal, para que ela não pudesse, por conseguinte³⁸, ser excluída do leito mortal e, algum dia, poder dizer, gabando-se entre todos os deuses, com um riso suave, que
50 Afrodite, que ama os sorrisos, uniu³⁹ os deuses a mulheres mortais, que⁴⁰ deram⁴¹, aos imortais, filhos mortais, e que juntou⁴² também deusas a homens mortais.

Colocou-lhe, então, no seu coração um doce desejo de Anquises⁴³ que, naquele momento, nas altas montanhas do Ida de inúmeras fontes⁴⁴, apascentava os
55 bois, semelhante no porte aos imortais⁴⁵. Depois que o viu, Afrodite que ama os sorrisos apaixonou-se, e um terrível desejo apoderou-se do seu coração. Tendo-se dirigido para Chipre, entrou no seu templo perfumado, em Pafos, onde tem um
60 recinto e um fragrante altar. Depois de ter entrado lá, fechou as portas brilhantes; lá, as Cárites⁴⁶ lavaram-na e ungiram-na com um óleo ambrosíaco que brilha sobre os deuses que vivem sempre, [um óleo] doce e imortal, que fora perfumado para si⁴⁷. Depois que pôs à volta do corpo as suas belas vestes⁴⁸, adornadas de ouro, Afrodite
65 que ama os sorrisos precipitou-se para Tróia⁴⁹, abandonando a perfumada Chipre⁵⁰ e percorrendo o caminho rapidamente, pelas nuvens⁵¹. Foi em direcção ao Ida das mil fontes, mãe das criaturas selvagens, e avançou pela montanha em direcção ao
70 acampamento. Com ela iam, abanando as caudas, lobos cinzentos, leões de olhos brilhantes, ursos e panteras rápidas⁵² insaciáveis de cabritos monteses. Ao vê-los, ela alegrou-se no seu espírito e no seu coração e lançou-lhes nas entranhas o desejo: todos, ao mesmo tempo, dois a dois, acasalaram nas grutas sombrias⁵³.

75 Entretanto, ela própria dirigiu-se para os abrigos bem construídos: encontrou-o⁵⁴, deixado no acampamento pelos outros, sozinho, o herói Anquises que tinha dos deuses a beleza.

Os outros seguiam os bois pelos prados verdejantes, todos eles, mas ele, deixado no acampamento, longe dos outros⁵⁵, ia e vinha para cá e para lá, tocando a
80 sua cítara de som penetrante⁵⁶.

Colocou-se diante dele a filha de Zeus, Afrodite, semelhante na estatura e na beleza a uma virgem indomada⁵⁷, que ele não deveria temer, quando a visse com os

seus olhos. Anquises, fixando os olhos, olhou-a e admirou⁵⁸ a sua beleza, estatura e as roupas brilhantes⁵⁹. Na verdade, ela envergara vestes mais brilhantes do que a chama do fogo⁶⁰; tinha espirais recurvas, ornamentos de metal brilhantes⁶¹ e à volta do seu delicado pescoço estavam magníficos colares de ouro cinzelado: como a lua⁶², resplandecia⁶³, à volta do seu colo delicado – coisa maravilhosa de se ver!

O amor apoderou-se de Anquises⁶⁴ que lhe dirigiu estas palavras⁶⁵: «Salvé⁶⁶, ó rainha, tu que vens a esta(s) minha(s) morada(s), quem quer que sejas entre as deusas bem-aventuradas: Ártemis, ou Leto (Letona), ou Afrodite de ouro⁶⁷, ou a bem-nascida Témis, ou Atena de olhos garços, ou talvez sejas uma das Cárites, que acompanham todos os deuses e são chamadas imortais⁶⁸; ou alguma das Ninfas que habitam os bosques sagrados ou que habitam esta bela montanha e as águas correntes dos rios e os prados verdejantes⁶⁹. Sobre o cume de uma montanha, num lugar alto e que todos vejam, eu construir-te-ei um altar, e oferecer-te-ei um belo sacrifício, em todas as estações do ano⁷⁰. Mas tu⁷¹, que tens um espírito propício⁷², permite-me ser doravante um homem que se distinga entre os Troianos, concede-me uma descendência florescente para a posteridade e ainda o favor de viver feliz, vendo a luz do sol, rico entre o meu povo, e chegar ao limiar da velhice⁷³.»

De seguida, Afrodite, filha de Zeus, respondeu-lhe⁷⁴: «Anquises, o mais ilustre de entre os homens nascidos sobre a terra⁷⁵, eu não sou uma deusa. Porque me comparas aos imortais⁷⁶? Pelo contrário⁷⁷, sou mortal⁷⁸ e a mãe que me gerou é uma simples mulher. Otreu⁷⁹ é o meu pai, de nome célebre⁸⁰, se por acaso ouviste⁸¹ falar nele, é ele que reina sobre toda a Frígia de sólidas muralhas⁸². Eu conheço muito bem a vossa e a nossa língua⁸³. Na verdade, educou-me no palácio uma ama troiana⁸⁴, que me criou⁸⁵ desde que eu era uma criança, quando fui retirada à minha mãe. Foi como aprendi bem a tua e vossa língua⁸⁶.

Mas, agora, Argeifonte⁸⁷ de bastão de ouro raptou-me⁸⁸ do coro⁸⁹ da ruidosa Ártemis de flechas de ouro⁹⁰. Nós éramos muitas Ninfas⁹¹ e donzelas casadoiras⁹² muito pretendidas que dançávamos para uma multidão imensa que nos circundava⁹³. Foi de lá que Argeifonte de bastão de ouro me levou através de muitos campos⁹⁴ cultivados por homens mortais, muitos sem dono e incultos⁹⁵, onde as feras selvagens vagueiam, por vales sombrios⁹⁶. Eu pensava⁹⁷ nunca mais tocar⁹⁸ a terra fecunda com os meus pés⁹⁹. Ele dizia-me que, no leito de Anquises, eu me chamarei¹⁰⁰ sua legítima esposa, e que te darei¹⁰¹ filhos ilustres¹⁰². De seguida,

depois de me ter falado e avisado, o poderoso Argeifonte partiu para junto da raça dos
130 imortais. Assim eu vim para junto de ti, movida pela força da necessidade¹⁰³.

Suplico-te, por Zeus e pelos teus nobres ancestrais – pois gente de humilde
origem não poderia ter-te criado – , leva-me, virgem ainda e ignorante do amor,
135 apresenta-me ao teu pai, à tua mãe diligente e sábia e aos teus irmãos de sangue¹⁰⁴.
Não serei uma esposa¹⁰⁵ indigna, mas pelo contrário digna deles¹⁰⁶. Envia, sem
tardar, um mensageiro aos Frígios de garanhões rápidos¹⁰⁷, para contar ao meu pai e à
minha mãe inquieta. E eles enviar-te-ão¹⁰⁸ ouro em abundância e roupas tecidas. Tu,
140 aceita as enormes e magníficas recompensas¹⁰⁹. Depois de teres feito isso, prepara o
casamento desejado, honrado¹¹⁰ pelos homens e pelos deuses imortais¹¹¹.»

Tendo dito isto, a deusa lançou-lhe o doce desejo no coração. O amor apoderou-
se de Anquises¹¹², (que) lhe disse as seguintes palavras: «Se na verdade és uma
145 mortal, e a mãe que te deu à luz é uma mulher, se Otreu de nome célebre é teu pai,
como dizes, e tu vieste para aqui, por vontade do mensageiro imortal¹¹³, Hermes¹¹⁴, tu
serás chamada para sempre minha esposa. Então, nenhum dos deuses nem dos homens
150 mortais me poderá impedir de me unir a ti no amor, aqui mesmo¹¹⁵ e neste momento,
nem mesmo se (o deus) que lança ao longe¹¹⁶, o próprio Apolo¹¹⁷, do seu arco
argênteo deixar escapar flechas funestas. Eu consentiria, ó mulher semelhante às
deusas, depois de subir para a tua cama¹¹⁸, ir para a morada do Hades¹¹⁹.»

155 Dizendo isto, tomou-lhe a mão, e Afrodite que ama os sorrisos virou
suavemente a sua cabeça¹²⁰, com os belos olhos virados para baixo¹²¹; avançou para o
leito bem guarnecido¹²², onde já estavam estendidas, pelo príncipe, coberturas macias.
Por cima, tinha peles de ursos e de leões ruidosos, que ele próprio matara nas
160 montanhas elevadas¹²³. Quando eles subiram para o leito bem construído, primeiro ele
tirou-lhe os adornos brilhantes do corpo: broches, pulseiras em espirais, flores e
colares¹²⁴. Anquises libertou-lhe a cintura, despiu-lhe¹²⁵ as vestes resplandecentes e
165 colocou-as sobre um assento com incrustações de prata¹²⁶. Depois, segundo a vontade
e o desejo dos deuses¹²⁷, o mortal dormiu¹²⁸ ao lado da deusa imortal, sem o saber
verdadeiramente¹²⁹.

No momento em que os pastores fazem regressar¹³⁰ aos currais os bois e as
ovelhas vigorosas, vindo dos prados floridos¹³¹, então, [a deusa] derramou¹³² sobre
170 Anquises um sono doce e profundo, e ela sobre o seu corpo coloca as belas roupas¹³³.
Depois de ter coberto o corpo bem com as roupas, a divina entre as deusas¹³⁴ colocou-

se diante da cama, a sua cabeça tocava a trave do tecto bem construído¹³⁵ e da sua face emanava uma beleza imortal como a da bem-coroadada¹³⁶ Citeréia¹³⁷. 175

Então, ela acordou-o do sono, chamando-o e disse-lhe¹³⁸: «Levanta-te, filho de Dárdano¹³⁹, por que¹⁴⁰ dormes um sono tão profundo? Diz-me se agora eu te pareço tal qual como primeiramente me viste com os teus olhos¹⁴¹.» Assim falou e ele, saindo imediata e rapidamente do sono, escutou[-a]. Mas quando viu o pescoço e os belos olhos de Afrodite¹⁴², assustou-se e virou os olhos para outro lado, numa outra direcção¹⁴³; cobriu as belas faces com o manto e, suplicando, dirigiu-lhe estas palavras aladas¹⁴⁴: «Mal te vi, ó deusa, pela primeira vez com esses olhos, percebi que eras uma divindade. Mas tu não me disseste a verdade¹⁴⁵. Suplico-te, por Zeus portador da égide, não permitas que eu viva uma vida sem força¹⁴⁶, entre os homens, mas tem pena de mim, pois não é um homem com um vida florescente aquele que se deita com as deusas imortais¹⁴⁷.» 180 185 190

A seguir, respondeu-lhe a filha de Zeus, Afrodite¹⁴⁸: «Anquises, o mais glorioso dos homens mortais, tem confiança, e não estejas tão receoso no teu coração: tu não tens que recear-me, nem os outros bem-aventurados¹⁴⁹, porque tu és querido dos deuses. Tu terás um filho querido que reinará entre os Troianos e filhos sucederão¹⁵⁰, continuamente, a outros filhos¹⁵¹. Eneias será o seu nome, porque uma terrível dor¹⁵² se apoderou de mim por ter caído na cama de um homem mortal¹⁵³. De entre os homens mortais, são sempre os da vossa linhagem¹⁵⁴ os mais semelhantes aos deuses em beleza e em estatura. 195 200

Na verdade, o prudente¹⁵⁵ Zeus raptou o louro Ganimedes¹⁵⁶ por causa da sua beleza, para que, vivendo entre os deuses, ele fosse o escanção¹⁵⁷ dos deuses na morada de Zeus – coisa maravilhosa de se ver¹⁵⁸ – honrado¹⁵⁹ por todos os deuses, servindo¹⁶⁰ o néctar¹⁶¹ vermelho de um vaso de ouro. Mas uma cruel dor domina Trós¹⁶², e não sabe para onde a terrível tempestade¹⁶³ elevou o seu querido filho. Então, lamentava-se sempre, sem parar, todos os dias. Zeus apiedou-se dele e deu-lhe, como recompensa pelo filho¹⁶⁴, cavalos rápidos¹⁶⁵ que transportam os imortais. Deu-lhos para que tivesse um presente. Segundo as ordens de Zeus, o mensageiro Argeifonte disse-lhe que o filho iria ser imortal, eternamente jovem, como os deuses¹⁶⁶. 205 210

Depois de ter ouvido a mensagem de Zeus, [Trós] não se lamentou mais, pelo contrário alegrou-se, no seu coração e, com agrado, foi conduzido pelos cavalos de 215

pés rápidos como a tempestade.

Da mesma maneira, a Aurora¹⁶⁷ de trono de ouro¹⁶⁸ raptou Titono¹⁶⁹, da vossa
220 raça¹⁷⁰, semelhante aos imortais. E foi pedir ao Crónida de nuvens sombrias que ele
fosse¹⁷¹ imortal e vivesse eternamente. Zeus inclinou a cabeça e realizou o seu
desejo. Que insensatez¹⁷²! Não pensou no seu espírito, a venerável Aurora pedir a
juventude e afastar, para longe, a funesta velhice¹⁷³.

225 Até ao momento em que ele teve a juventude muito amada, viveu encantado
com Aurora de trono de ouro, filha da manhã, que habita a corrente do oceano, nos
limites da terra¹⁷⁴. Mas, depois que os primeiros cabelos¹⁷⁵ começaram a branquear e
se espalharam¹⁷⁶ sobre a sua bela cabeça¹⁷⁷ e a sua barba¹⁷⁸ de raça nobre¹⁷⁹,
230 afastou-se da sua cama¹⁸⁰ a venerável Aurora. Ela alimentava-o¹⁸¹ na sua casa,
levando-lhe trigo e ambrósia¹⁸², dando-lhe belas roupas. Mas, logo que a odiosa
velhice se abateu com o seu peso sobre ele, já não era capaz de mover nem de
235 levantar os membros, este parecia-lhe o melhor conselho no seu coração¹⁸³: encerrá-
lo num quarto e pôr-lhe portas brilhantes. A voz dele murmurava sem parar¹⁸⁴, e o
vigor não era o que tinha antes nos membros flexíveis¹⁸⁵. Eu¹⁸⁶ não posso prender-te
240 assim¹⁸⁷, entre os imortais, que sejas imortal e vivas para sempre¹⁸⁸. Mas se pudesses
viver com esta beleza¹⁸⁹ e este aspecto e ser chamado meu esposo, jamais a dor
envolveria o meu coração forte. Mas a verdade é que a velhice cruel¹⁹⁰ depressa¹⁹¹ te
245 envolverá¹⁹², implacável, que logo vem acompanhar os homens, funesta, penosa, e
que os próprios deuses temem¹⁹³. Quanto a mim, serei, por tua causa, envergonhada
constantemente entre os deuses imortais. Antes, eles receavam¹⁹⁴ os meus desígnios
250 e os artifícios¹⁹⁵ com que um dia unira¹⁹⁶ todos os imortais a mulheres mortais,
subjugando todos à minha vontade¹⁹⁷. Mas agora a minha boca não tem mais esse
poder¹⁹⁸ entre os imortais, pois muito grande foi a minha loucura, lamentável e
255 inclassificável; perdi a razão, por me ter deitado com um mortal e concebido um
filho no meu ventre. Depois que ele tiver visto a primeira luz do sol¹⁹⁹, educá-lo-ão
as Ninfas²⁰⁰ oréades, de seios profundos, as que habitam esta grande e divina
montanha²⁰¹. Estas não se assemelham²⁰² nem aos mortais nem aos imortais. Vivem
260 muito tempo e comem alimento divino, amam o belo coro dos imortais. A elas, os
Silenos²⁰³ e Argeifonte que vê ao longe²⁰⁴ se uniram no amor, nas profundezas das
265 amáveis grutas²⁰⁵. Ao mesmo tempo que elas, nasceram sobre a terra que nutre os
homens abetos e carvalhos altaneiros²⁰⁶, belos, vigorosos, nas montanhas elevadas.

Elevam-se inacessíveis²⁰⁷, chamam-lhes²⁰⁸ bosques sagrados dos imortais²⁰⁹. Nunca os mortais os cortam com o ferro. Mas, quando, por acaso, se aproxima a sorte funesta da morte, primeiro estas belas árvores secam sobre a terra, a casca destrói-se à volta, os ramos caem e, ao mesmo tempo, a alma [das Ninfas] abandona a luz do sol²¹⁰. 270

Elas criarão o meu filho e tomarão conta dele; depois que primeiro a juventude muito amada o prender nas suas mãos, as deusas trá-lo-ão aqui e mostrar-te-ão o teu filho. 275

Mas eu – para te contar tudo o que tenho em mente – no quinto ano virei aqui e trarei o meu filho²¹¹. Logo que vejas com os teus olhos o teu jovem filho, alegrar-te-ás somente por vê-lo. Será, na verdade, muito semelhante a um deus. Tu levá-lo-ás imediatamente para a ventosa Ílion. E se algum homem mortal te perguntar quem é a mãe que trouxe o teu querido filho no ventre²¹², tu lembra-te de lhe contar como te ordeno: diz que é o rebento de uma Ninfa de tez fresca como a rosa²¹³, essas que habitam esta montanha coberta de árvores²¹⁴. Se por acaso contares e te vangloriares, insensatamente, de te teres unido no amor a Citeréia bem-coroadada²¹⁵, Zeus, irritado, fulminar-te-á com o seu raio fulminante. Escutaste tudo, reflecte sobre isto, no teu espírito, guarda-o, não me nomeies, tem cuidado com a cólera dos deuses²¹⁶.» 280 285 290

Tendo dito isto, lançou-se no céu ventoso²¹⁷.

Adeus²¹⁸, deusa, senhora de Chipre bem construída²¹⁹. Por ti tendo eu começado, passarei para um outro hino²²⁰.

NOTAS:

¹ Μοῦσα μοι ὠνεπε (1) é uma fórmula de abertura convencional, de *invocatio*, paralela às que encontramos no verso inicial dos próemios das epopeias homéricas e equivalente à concepção hesiódica da poesia que, às Musas, filhas de Zeus e de Mnemósine, atribuíu a origem do canto poético (*Th.* vv. 22 ss.). Esta concepção divina da inspiração poética determinava que o aedo-poeta iniciasse o seu canto pela invocação da divindade (θεῖα /μοῦσα), já que dela dependia a composição e a *performance* do seu canto. A pressuposição de que a divindade detinha um papel preponderante levava a que o poeta esbatesse, ou mesmo apagasse por completo, as marcas textuais da sua actividade poética que, neste hino, se revela somente através da forma pronominal da 1ª pessoa em dativo, μοι. Como na epopeia, também neste género de poesia hexamétrica o aedo concebia-se como uma espécie de demiurgo, um veículo da palavra poética, que a divindade lhe havia inspirado. Sobre esta questão da natureza divina da inspiração poética na época arcaica vd. Carlo Brillante («Il cantore e la musa nell'epica greca arcaica», *Rudiae*, 4, 1992, pp. 7-37).

Ann L. T. Bergen («Sacred Apostrophe: re-presentation and imitation in the Homeric Hymns», *Arethusa*, 15, 1982, pp. 83-108) notou que a apóstrofe à divindade não é utilizada nos hinos apenas como um prolongamento da convenção épica, uma vez que se torna funcionalmente muito mais complexa, ao ampliar a dimensão «sagrada» da voz poética que tem não só capacidade de representar a divindade, mas ainda de a presentificar através do discurso que, em última instância, se apresenta como uma espécie de «epifania».

Sobre a questão da enunciação, vd. *supra* p. 58, nota 8.

² Este segmento formular (ἄργα πολυχρῆσου Ἀφροδῆτης, 1) não aparece em Homero, mas os seus elementos são homéricos: cf. *Il.* III, 64; V, 429; XI, 734; e *Od.* XI, 246.

A frequente ocorrência de ἄργον entre os versos 1 e 21 é explicada por Porter (*apud* ECK, Johannes van, *The Homeric hymn to Aphrodite. Introduction, Commentary and Appendices*, Lexmond, 1952, pp. 8-9, *ad* 1) como um jogo subtil com a palavra, usada em diferentes contextos. Van Eck não considera que o poeta tenha intencionalmente pretendido causar esse efeito, referindo que nos versos 10, 11 e 15 a palavra é usada em fórmulas tradicionais, e que os poetas arcaicos não se preocupavam muito com as repetições: cf. *ad* 243-244.

Segundo Porter, a fórmula ἄργα Ἀφροδῆτης do verso 1 tem um sentido indefinido, referindo «os trabalhos de Afrodite», mas a partir do verso 6 ganha o sentido específico de «amor físico». Por sua vez Van Eck entende que a fórmula tem no v. 1 o mesmo sentido que nos vv. 6 e 9, não havendo, na sua opinião, uma diferença significativa entre a deusa (um ser objectivo) e a experiência subjectiva do «amor físico». Para Van Groningen (*apud* van Eck, *ibidem*, p. 9, *ad* 1), os ἄργα Ἀφροδῆτης são apenas o tema da introdução ao hino e a *pars epica* descreve um πῆθος e não um ἄργον. Contudo, se a experiência do amor físico nos seres humanos não é diferenciada da deusa Afrodite, não há distinção fundamental entre πῆθος e ἄργον. Assim, Anquises ama por meio do poder que Afrodite tem sobre ele; do mesmo modo, Afrodite ama por meio do poder que Zeus tem sobre ela.

Neste hino, são os «trabalhos» da divindade, e não a divindade em si mesma que são anunciados como o tema. Mas «trabalhos de Afrodite» e Afrodite significam ambos «amor», por isso não se pode concluir que, neste poema, a deusa tenha apenas um valor simbólico. Como defende Van Eck (*op. cit.*, p. 9, *ad* 1), a deusa identifica-se com os seus trabalhos e é considerada tão real quanto eles.

Relativamente ao epíteto πολυχρῆσου, ele aparece aplicado em Homero a pessoas ricas e a lugares, significando «com muito ouro». Hesíodo e o poeta deste hino usaram-no com um sentido equivalente ao de χρυσῆ, como comprova a fórmula χρυσῆ Ἀφροδῆτη (*ad* 93).

³ A deusa é assim chamada ou porque nascera em Chipre, ou porque fora para lá após o seu nascimento (vd. ATHANASSAKIS, Apostolos N., *The Homeric Hymns. Translation, Introduction and Notes*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976, p. 93), ou por causa de um santuário que tinha em Chipre (van Eck, *op. cit.*, p. 9, *ad* 2). Entre os vários epítetos que Homero utiliza na *Iliada* para nomear/caracterizar Afrodite, somente no canto V (v. 330 e vv. 422, 458, 760, 882) a refere como Κίπρις, o que sugere que o aedo conheceria já a tradição ambivalente subjacente à posterior narrativa hesiódica do nascimento da deusa (*Th.* 176-200). Sobre esta questão relativa à genealogia e origens do culto da deusa vd. *supra* Estudo Introdutório, subcapítulo 2.1, pp. 33-42.

⁴ διπτειας (4): o estudo etimológico da palavra tem dado lugar a várias explicações. Para Jean Humbert (*Homère Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 151), o sentido deste adjectivo era já obscuro para os Antigos. Aplicado frequentemente em relação aos rios (*Od.* IV, 477; *Il.* XVII, 263), significava, segundo Hesíquio, «inchado pelas chuvas de Zeus», enquanto em Zenódoto tinha o sentido de «transparente». A interpretação dada ao passo da *Odisseia* «nascido de Zeus», «que vem de Zeus» (IV, 477) parece ser, no entanto, a mais plausível. Para J. Humbert (*ibidem*), o sentido deste vocábulo, neste hino, é de pássaros, mensageiros usuais das vontades (οὐωνος) divinas, daí a sua tradução «les oiseaux de Zeus».

F. Càssola (*Inni Omerici*, Verona, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore, 1975, p. 544, *ad* 4), nota que a grafia mais usual, em Homero e nos hinos, é διπτειας, mas segue a correcção proposta por Schulze (διειπτειας), considerando que o dativo δι- /δει- pode significar apenas «no céu».

Allen, Halliday e Sikes (ALLEN, Thomas William, HALLIDAY, W. R. e SIKES, E. E., *The Homeric hymns*, 2ª ed., Oxford, Clarendon Press, 1936, p. 352, n. 4) entendem que a palavra deriva do διπτειας homérico (muitas vezes o adjectivo é interpretado como «caído do céu»), sendo aceitável a tradução «that fall from the sky».

Para Van Eck (*op. cit.*, p. 10, *ad* 4) a ideia de queda não é determinante para este passo, preferindo por isso seguir as interpretações de Evelyn-White e de Càssola, e traduzir por «que voam através do céu». Independentemente da pertinência das várias análises, o que parece mais importante é o facto de o poeta do hino ter dado à palavra homérica uma nova aplicação para caracterizar as aves em oposição aos animais terrestres.

⁵ Entre os versos 2-6, é narrado o poder de Afrodite que se estende a todos os seres vivos, sendo a ideia de totalidade expressa por meio de três antíteses: 1. θεοσιν... καταθνητων; 2. οὐωνος... θηρων; 3. πειρος... πντος. Também no *H. hom. Cer.* (vv. 22-23, 44-46) a ideia de «ninguém» aparece expressa por meio de antíteses (cf. também *h. Merc.* 143-145).

Van Eck (*op. cit.*, pp. 9-10, *ad* 2) chama a atenção para a composição meticulosa desta oração relativa, um expediente retórico convencional, usado na poesia hexamétrica para introduzir a narração. O «doce desejo», as questões relacionadas com o amor entre «mortais e imortais» e os «animais», referidos nos vv. 4 e 5, e que aparecerão novamente nos vv. 68-74, revelar-se-ão como alguns dos tópicos nucleares do poema. Note-se ainda que, neste hino, o poder de Afrodite é superior ao que lhe está implícito em Hesíodo (*Th.* 205-206).

⁶ π□σιν (6): Keyssner (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 11, *ad* 6) considera que as expressões π□ς, π□ντα, π□νθ'□σα, etc. pertencem ao estilo hiperbólico da literatura hínica. Passagens como *h. Ap.* III, 29, *h. Cer.* 365, e *Hes. Th.* 121 parecem ilustrar um certo “henoteísmo”, se bem que, na poesia arcaica, um único deus tende a representar um aspecto particular da realidade e é onipotente na sua própria área.

⁷ A interpretação deste epíteto tem suscitado alguma controvérsia. Hesíodo (*Th.* 198: Κυθ□πρειαν) relaciona-o com a ilha de Cítera (τ□ Κ□θηρα), porque, quando flutuava pelo mar, Afrodite ter-se-á dirigido para essa pequena ilha da Costa do Sul do Peloponeso. Alguns críticos rejeitam esta ligação por considerarem inexplicável a passagem de η > ε. D. Page (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 11, *ad* 6), no entanto, considera aceitável tal variação vocálica, por necessidade métrica do hexâmetro, uma explicação frequente, embora insatisfatória, visto que, como observa F. Càssola (*op. cit.*, p. 545, *ad* 6), o hexâmetro poderia também aceitar a forma com η.

Independentemente das diferentes interpretações, é certo que os gregos consideravam Cíteréia como «deusa de Cítera» e, nesse sentido, a forma Κυθερε□η pode ter sido usada como metricamente equivalente a □Αφροδ□τη (cf. van Eck, *op. cit.*, p. 12, *ad* 6), aqui utilizada como um complemento do nome de culto Κ□πρις (v. 2).

⁸ Τρισ□ς δ'ο□ δ□νεται πεπιθε□ν φρ□νας (7): Càssola (*op. cit.*, p. 545, *ad* 7) diz não conhecer outro exemplo de um duplo acusativo dependente do verbo πε□θω, embora esta construção seja muito frequente com outros verbos.

⁹ κο□ρην τε (8): aposição explicativa, seguida de ο□δε, nos versos 16 e 21. (Vd. van Eck, *op. cit.*, p. 14, *ad* 8).

¹⁰ É a filha de Zeus e de Métis, que nasceu completamente armada da cabeça de Zeus: Ao nascer, Atena lançou um grito de guerra que abalou o céu e a terra. Como deusa guerreira, são suas insígnias a lança, o capacete e a égide. É também considerada a deusa da racionalidade (*noos*), que preside às artes e à poesia.

¹¹ γλαυκῶπις (8): segundo Leumann significava originariamente «com olhos de coruja», referindo-se à ligação entre Atena e a coruja. Nilsson admite a existência, na pré-história da religião grega, de uma divindade teriomórfica que terá estado na origem da posterior representação de Atena. E. D. Williams traduz o epíteto por «senhora dos olhos cinzentos» (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 14, *ad* 8).

Van Eck (*op. cit.*, pp. 14-5) considera que a tradução «com olhos de coruja» não implica uma ligação quer ao nível do culto quer ao nível teriomórfico entre a deusa e o animal, uma vez que, noutros passos, (*Il.* III, 144 e VII, 10) βοῶπις é usado também com ligação a mulheres mortais enquanto que o uso de κύνπις é restrito a mulheres mortais. Na opinião de Van Eck, estas palavras representam uma projecção primitiva de supostos traços do carácter de animais em seres humanos ou deuses. Contudo, Homero não mostra nenhum traço de ligação entre Atena e a coruja, ou vestígios de uma Atena com forma de coruja. Em Homero, Atena aparece apenas como um abutre (*Il.* VII, 59) ou como uma andorinha (*Od.* XXII, 240), uma distinção não aceite por Potscher (*apud* Van Eck, *ibidem*), que pressupõe uma forma de ave em geral. Concluindo, podemos dizer que este epíteto distintivo da deusa Atena pretendia realçar o olhar penetrante e/ou brilhante que a caracterizava.

Ver também Homero *Od.* I, 156; Hes. *Th.* 13, 888; *h. Ap.* III, 314 e *h. Hom.* XXVIII, 2.

¹² εἰαδεν (9): cf. 10, ἰδον; 18, ἰδε; 21, ἰδεν. Segundo Van Eck (*op. cit.*, p. 15, *ad* 9) este tipo de caracterização de um deus é específica de Hesíodo embora pertença também ao estilo hínico, principalmente nas descrições dos trabalhos dos deuses. Cf. *Th.* 917, 926 e *h. Hom.* XIV, 4; *h. Hom.* XI, 2.

¹³ ἰργον ἰαρηος (10): o vocábulo ἰργον parece assumir aqui o sentido geral de «acção guerreira». Cf. *Il.* IV, 470; X, 282; XI, 734; XVI, 208 e *Od.* XVIII, 366. Cf. também Hesíodo *Op.* 311 e *Th.* 926.

Para Van Eck (*op. cit.*, p. 15, *ad* 10), seria de esperar o plural ἰργα (cf. notas ao verso 1 e expressões como πολεμῖα ἰργα em *Il.* V, 428).

¹⁴ ἰδῖδαξε (11): Na utilização desta forma verbal pressente-se a influência de Hesíodo. Van Eck considera natural a presença deste verbo na descrição de deuses que ensinam as «artes manuais» aos homens. Cf. v. 15 e também *h. Hom.* XX, 2-3.

¹⁵ σατῖνας (13): a tradução mais usual é a de «carro». Apesar de raro, este nome parece designar um veículo de uma sumptuosidade asiática que, em Euríp. *Hel.* 1311, designa o carro da

mãe dos deuses (*apud* HUMBERT, Jean, *op. cit.*, p. 151, *ad* 2). Càssola refere-se-lhe como sendo um termo anatólico, usado também por Safo (fr. 44, 13 LP) e Anacreonte (fr. 388, 10) a propósito de Deméter/Cíbele, com o sentido de «carruagem, transporte para mulheres» (CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 544, *ad* 13), em contraste com ἄρματα para homens (van Eck, *op. cit.*, p. 16 *ad* 13).

¹⁶ παρθενικός ἡ παλῆχρος (14): Cf. *Hes. Op.* 519. Vd. também *Il.* XVIII, 567; *Od.* XI, 39; e *h. Hom.* XXX, 14.

Quanto à morfologia de παρθενικός, vd. Chantraine (*Dict.*, s.v. παρθένος), que traduz o vocábulo por «jovem donzela/ rapariga», pensando que o sufixo denota a pertença a um grupo social (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 17, *ad* 14).

¹⁷ É a filha de Leto e de Zeus e irmã gémea de Apolo. A deusa, que usa o arco como arma, permaneceu virgem e eternamente jovem. Considerava-se Ártemis como a protectora das Amazonas, como ela guerreiras e caçadoras e, também como ela, libertas do jugo do homem.

¹⁸ φιλομμείδος (17): «que ama os sorrisos». Forma homérica presente também em *Hes.*, *Th.* 256, 989. A propósito dos epítetos atribuídos a Afrodite, vd. subcapítulo 3.3., p. 58, n. 11.

¹⁹ No verso 18, M lê πολῆχρυσά δ' ἑταῖρα, ao passo que outros manuscritos seguem outra leitura – καὶ γὰρ τὸ ἑταῖρα –, aceite por Allen, Halliday e Sikes (*op. cit.*, p. 65 e p. 352, *ad* 18).

²⁰ πτολίς (20) terá sido usado por necessidades métricas (AHS, *op. cit.*, p. 354, *ad* 20).

Este verso tem dado lugar a muitíssimas interpretações. Van Eck (*op. cit.*, pp. 18-19, *ad* 20) lembra que na linguagem épica o artigo é raramente usado e, juntamente com Càssola, considera que se pode entender a palavra como um colectivo, traduzido como «uma cidade de homens justos».

Hesíodo (*Op.* 225-47) descreve o destino que Zeus concede às cidades justas e injustas. Entre outros castigos, Zeus envia λοιμός e também a esterilidade das mulheres (243-244). Estes castigos também pertencem à esfera de acção de Ártemis.

No hino de Calímaco dedicado a Ártemis há duas passagens que parecem ter sido influenciadas por este verso: quando Ártemis se dirige a Zeus (18-9); e quando se fala de Ártemis como amante da justiça e vingadora de injustiças (122-135) – vertente «política» de Ártemis que geralmente não é muito realçada.

Para van Eck, é provável que o próprio Virgílio tenha lido este hino (van Eck, *op. cit.*, pp. 19-20, *ad* 20).

Relativamente ao papel desempenhado por Ártemis no hino, vd. subcapítulo 3.3., p. 60.

Cf. *h. Hom.* XXX, 11-12.

²¹ Primeira filha de Crono e de Reia e irmã de Zeus e de Hera, Héstia é a deusa do lar. Apesar de, segundo o hino, ter sido cortejada por Apolo e Poséidon, conseguiu preservar a sua virgindade. A forma iónica Ἥστια sobreviveu na maior parte dos manuscritos deste hino (AHS, *op. cit.*, p. 354, *ad* 22).

Cf. *h. Hom.* XXIV, 1; XXIX, 1 e 6; Hes. *Th.* 454; *Op.* 734; *Hom. Il.* II, 537.

²² ὡς πρῶτην ... πλοτῆν (22-3). O poeta tenta harmonizar as diferentes tradições acerca de Héstia, que foi a primeira a ser devorada e a última a ser vomitada, e assim foi, ao mesmo tempo, a primeira e a última dos filhos nascidos de Crono. Vd. *supra*, Subcapítulo 3.3. Análise, p. 60, n. 20. É como se Héstia tivesse um segundo nascimento, como Dioniso, que nasceu de novo da coxa de Zeus.

Van Eck (*op. cit.*, p. 21, *ad* 22) considera muito pouco provável a suposição de AHS de que a menção a Héstia como a «mais velha e a mais nova» tenha de ser relacionada com o hábito de oferecer a primeira e a última libação a Héstia. O poeta terá procurado conciliar diferentes tradições.

De notar que a forma iónica Ἥστια sobreviveu na maior parte dos manuscritos deste hino (AHS, *op. cit.*, p. 354, *ad* 22).

Cf. Hes. *Th.*, 454; *h. Hom.* XXIX, 3-6.

²³ ὡς μὲν ποσειδῶν καὶ ἀπῶν (24): não há mais nenhum testemunho das investidas amorosas de Poséidon e de Apolo por Héstia. Sabe-se que havia em Olímpia (*Paus.* V, 26. 2) um grupo representado por Poséidon, Anfítrite e Héstia, uma associação de divindades que pode ter uma origem concreta mas que não tem qualquer relação com o hino em estudo. Van Eck avança a possibilidade de o poeta ter inventado este mito (*op. cit.*, p. 21, *ad* 24). Jouan refere-se a esta passagem como uma adaptação da história de Poséidon cortejando Tétis (*Pi. I.* 8, 22-32, 39-40), que ele julga ser oriunda do *Catálogo* de Hesíodo, visto que nos *Cypria* (Allen, 118, fr. II) só Zeus aparece como seu pretendente. Apolo poderá ter sido aqui introduzido, porque a Zeus já tinha sido atribuído um papel neste hino (vv. 27 ss). Solmsen sugere que o poeta pretenda dedicar um grande tributo à virgindade de Héstia, fazendo-a rejeitar os dois maiores deuses, a seguir a Zeus (*apud* van Eck, *ibidem*).

Tradicionalmente, o conceito da virgindade de Héstia é corroborada pelo facto de as sacerdotisas da sua correspondente divina romana, Vesta, se manterem castas durante o seu serviço no templo (Vd. ATHANASSAKIS, Apostolos N., *op. cit.*, p. 94, *ad* 21-32).

²⁴ στερεός πειπεν (25)= *Il.* IX, 510.

²⁵ Vários textos fazem referência à ideia de Zeus distribuindo as τιμαί entre os deuses: na epopeia homérica (*Il.* V, 428-30), Zeus refere-se às τιμαί de Afrodite, como sendo os trabalhos relativos ao casamento, enquanto os de Ares e de Atena dizem respeito à guerra. No *h. Cer.* 443-444 e 461-2, refere-se o privilégio concedido a Deméter e, no *h. Merc.* 469-73 e 516-7, referem-se os dons concedidos a Mercúrio. Hesíodo (*Th.* 73-74 e 885) alude também à distribuição das τιμαί. Segundo van Eck, as diferenças na apresentação e aperfeiçoamento desta mesma ideia não devem ser entendidas como resultantes de uma evolução histórica, mas antes como exigências dos diferentes géneros de poesia: épica, hínica e teogónica.

A forma καλὸν aparece aqui no v. 29 (como em 261 e em Hes. *Th.* 585 e *Op.* 63) com α breve, mas em Homero aparece sempre com um α longo. Para Càssola (*op. cit.*, p. 546, *ad* 29), a forma com a vogal breve é uma forma eólica que, do ponto de vista da épica, é encarada como um arcaísmo, usado aqui por questões métricas. Kamerbeek (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 23, *ad* 29) entendeu que o uso desta forma apontaria para a origem eólica do poeta, opinião recusada pela maioria dos comentadores (van Eck, *op. cit.*, p. 23, *ad* 29), uma vez que o poeta do hino parece ter adaptado o verso a partir de *Th.* 585, onde este eolismo fornece indícios relativos à origem eólica de Hesíodo (cf. *Op.* 636).

²⁶ πῶρ ῥοσα (30): cf. Hes. *Th.* 535-57; *Il.* XI, 550; e *h. Ap.* 60.

Os deuses recebiam do sacrifício a melhor parte do animal: a gordura e as ossadas, que eram consumidos pelo fogo no altar (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 23-4, *ad* 30).

²⁷ τιμῶχος (31): esta forma ocorre apenas neste passo e em *h. Cer.* 268. Para F. Càssola (*op. cit.*, p. 546, *ad* 31), a substituição do α breve em vez do α longo é outra marca eólica (cf. καλὸν, 29, n. 25), usada devido à falta de uma forma iónica equivalente. Mas van Eck refere que *τιμῶχος poderia ser perfeitamente iónica (cf. γαίῶχος). Kamerbeek (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 24, *ad* 31) avança duas explicações: a natureza eólica do poeta; e uma palavra antiga da linguagem religiosa. Para van Eck, a primeira explicação não tem fundamento (cf. *ad* 29: καλὸν) e a segunda também não se afigura muito plausível. Uma palavra antiga de origem religiosa seria mais esperada no *Hino a Deméter* do que neste, visto que o culto de Deméter tinha muito mais ligações com outros rituais e a linguagem ritual costumava ser mais conservadora. Se aceitássemos que o poeta do hino foi influenciado pelo *H. Cer.*, estaríamos a pôr em causa a anterioridade do *Hino a Afrodite*, considerado mais antigo, pela maior dos estudiosos. Estamos possivelmente perante um

caso de um epíteto tradicional que fazia parte do reportório formular dos poetas dos hinos (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 24, *ad* 31).

²⁸ Héstia exercita a sua τιμή nas casas dos homens mortais e nos templos dos deuses (cf. *h.* XXIX, 1-6 e *h.* XXIV, 1-3).

²⁹ πρῶσβειρα (32): de acordo com Zumbach e Solmsen (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 25, *ad* 32), esta forma, que não aparece em Homero, é um superlativo relacionado com o genitivo partitivo θεῶν. Keyssner (*apud* van Eck, *ibidem*) refere que as τιμαί dos deuses e os próprios deuses são muitas vezes chamados «velhos», tendo como sentido primário «mais velho» e como sentido secundário «mais ilustre», «mais venerável». Nesta passagem não se pretende dizer que Héstia seja mais ilustre do que Zeus mas sim que muita da devoção doméstica é dedicada a Héstia (vd. ATHANASSAKIS, Apostolos N., *op. cit.*, p. 94, *ad* 21-32).

Cf. *h. Hom.* XXIX, 3 e *h.* XXX, 1-2, onde o mesmo adjetivo é atribuído, respectivamente, a Héstia e a Geia; e especialmente *Hes. Th.* 233-6, onde Nereu é chamado «o filho mais velho de Ponto», e por isso o mais ilustre.

Em *Op.*, 733-34, Hesíodo apresenta um dado curioso em relação a Héstia: um homem deve evitar mostrar os seus genitais a Héstia se estes estiverem salpicados com sémen. A razão por que esta prova de copulação deve ser «escondida» dos olhos de Héstia deve-se, provavelmente, à natureza virginal da deusa (vd. ATHANASSAKIS, Apostolos N., *op. cit.*, p. 94, *ad* 21-32).

³⁰ πεφυγμένον (34): cf. *Il.* VI, 488 e XXII, 219; *Od.* I, 18 e IX, 455.

Van Eck (*op. cit.*, pp. 25-6, *ad* 34) entende que, nesta passo, a voz média significa «não há ninguém que seja livre do poder de Afrodite», não havendo provavelmente uma diferença essencial entre o sentido da forma perifrástica e o da não-perifrástica.

Heitsch (*apud* van Eck, *ibidem*) observa que este verso é uma mistura de οἱ τις (cf. *ad* 149, *Il.* XIV, 427; *Od.* VIII, 212) e a fórmula οἱ τι, que Homero usa apenas adverbialmente (cf. *Il.* I, 153, 335). Em Grego τῷ ou τι podem ser usados a propósito de seres vivos; nesse caso a ênfase é colocada na completa indefinição da expressão, que acentua o facto de o poder de Afrodite abranger tudo e todos.

O poeta do hino adapta fórmulas homéricas a um novo contexto sintáctico; cf. *ad* 36, 126, 180, 229 e 276 (van Eck, *ibidem*).

³¹ οἱ τε θεῶν μακρῶν οἱ τε θνητῶν νῦν ὄντων (35): a antítese reforça a ideia de que ninguém consegue escapar ao poder de Afrodite; cf. *ad* 2: οἱ τε θεοὶ σιν... 5: πάντες.

Cf. *Od.* IX, 521 e cf. S., *Ant.* 788, fr. 856, 8 e ss., e E., *Hipp.* 1274-81.

³² Porter (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 27, *ad* 37) considera que todo o verso 37 é construído intencionalmente a partir das letras da palavra μῆγιστος, excepto o -ρ, uma opinião que, no entanto, não é partilhada por van Eck. De notar também a anáfora μῆγιστος... μεγίστης (cf. *Il.* XVIII, 517).

Cf. *ad* 29 e notas 26, 28 e 29, a propósito da afirmação dos poderes de Héstia e de Zeus.

³³ εἴτε θῆλοι (38): leitura seguida por AHS, Humbert, Weiher, Gemoll, e diferente da adoptada por Evelyn-White (εἴτ' ἴθιλοι) e por F. Càssola (εἴτ' ἴθιλα, M). Se aceitarmos que os aoristos anteriores não possuem valor gnómico, o optativo é perfeitamente justificável neste contexto.

³⁴ συνμῖξε (39): cf. *ad* 50: συνμῖξε.

³⁵ μῆγα εἶδος (41): J. Humbert (*op. cit.*, p. 152) considera μῆγα adverbialmente, mas a interpretação de van Eck (*op. cit.*, *ad* 41) é mais convincente, porque a estatura elevada (μῆγα εἶδος) estava directamente relacionada com a beleza. Cf. *Od.* I, 301; XV, 418; XVIII, 195, *Hes. Sc.* 4-5.

³⁶ ἀδοῖην ἰλοχον (44): cf. *Il.* VI, 250.

³⁷ Van Eck (*op. cit.*, p. 28, *ad* 41-4) considera que o poeta parece ter expandido esta passagem de modo a prestar a Hera um maior tributo, depois de ter tornado Héstia mais velha (cf. *ad* 21-32). Cf. *Il.* IV, 58-61.

³⁸ καὶ (48): embora Kamerbeek suponha uma negação nesta oração e também a ideia de «não mais», propondo, por isso, μῆδ' ἴτ' (ou ἴ ποτ'... εἴπεν) no início deste verso, o texto do manuscrito pode ser mantido se καὶ for entendido com força consecutiva: «e por conseguinte». A principal ideia da oração depende de ἴπευξαμῖνη, conforme observa van Eck (*op. cit.*, p. 29, *ad* 48).

³⁹ συνμῖξε (50): não tem um sentido especificamente sexual, referindo-se apenas à mistura de substâncias ou grupos (van Eck, *op. cit.*, pp. 29-30, *ad* 50). O mesmo sentido geral deve ser atribuído a ἴνμῖξε (v. 52); vd. também *ad* 39 e 250. Cf. van Eck, *op. cit.*, pp. 29-30, *ad* 50.

Afrodite anula os limites entre os mortais e os imortais e é isso, e não o amor em si, que é considerado vergonhoso para os deuses.

⁴⁰ καὶ τε (51): usado com sentido consecutivo.

⁴¹ τῶν (51): forma presente em M e adoptada por todos os editores, é considerada a *lectio facilior*. A leitura τῶν κεῖν *fkp* é considerada a *lectio difficilior* (van Eck, *op. cit.*, p. 30, *ad* 51).

⁴² ὅν μιν (52): cf. n. 39, συν μιν (ad vv. 39, 50) e συν μιν (ad vv. 250).

⁴³ Inicia-se aqui (53) a *pars epica*. Nos hinos Homéricos a parte narrativa é uma expansão da descrição hínica das δυνάμεις da divindade (1-6).

Anquises, que apascentava os bois no monte Ida, torna-se o objecto do amor-desejo de Afrodite (53-55). A deusa dirige-se a Pafos para se preparar e embelezar (56-65); depois, voa em direcção ao Ida (66-69), onde incita os animais a acasalar (70-74).

O tema e o tratamento deste motivo ecoam o passo iliádico da Διὸς ἱερῆς (Il. XIV, 170 ss.) havendo, inclusivamente, alguns versos não-formulares comuns a ambas as passagens, que tornam mais provável que o poeta do hino tenha modelado a sua narrativa no célebre episódio homérico.

Van Eck (*op. cit.*, pp. 30-1, *ad* 53-74) considera que a *pars epica* tem a forma de um *Eoee*, quer ao nível da estrutura quer ao nível do conteúdo. Este género inclui três elementos fixos: a apresentação das personagens; a história do seu amor; e a sua descendência, o elemento mais importante. Relativamente aos amores de Afrodite e Anquises, vd. *ad* 191-201; Il. II, 820-1; V, 313; Hes. *Th.* 1008-10.

Ἄρχεται δ' (53): marca o começo da narrativa (nome próprio, seguido de δε).

⁴⁴ ὅν κροπλοῖς ῥεσιν πολυπιδίου Ἰδης (54): não se trata de uma fórmula homérica, se bem que os seus elementos apareçam em Homero: cf. Il. V, 523 ; Od. XIX, 205; e Il. XIV, 157. Segundo Hoekstra (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 31, *ad* 54), a fórmula de Il. V, 523 e Od. XIX, 205 foi metricamente adaptada para caber na frase usada em Il. XIV, 157, o que comprova a probabilidade de um empréstimo directo de Homero, evidenciando a mestria do poeta.

Embora o poeta use frequentemente fórmulas homéricas e até versos inteiros (cf. 58-63 e notas *ad loc.*), ele não os repete automaticamente.

⁴⁵ δὲ μᾶς ἰθὺν τοῖσιν οἰκίῃς (55): com esta comparação formular pretende-se realçar a beleza dos homens da casa de Tróia. Cf. também *ad* 77 e 200-201; Od. VIII, 457 e VI, 18.

⁴⁶ As Cárites eram filhas de Zeus e de Eurínome, segundo Hesíodo (*Th.* 907-909), mas eram também muitas vezes consideradas filhas de Zeus. Seriam originariamente antigas divindades da vegetação que passaram a personificar a beleza e foram representadas como três irmãs: Eufrosina, Talia e Aglaia.

Neste hino, são as Cárites que lavam e «perfumam» Afrodite com um óleo ambrosíaco (62), doce e imortal (63). A associação das Cárites a Afrodite está já atestada na *Odisseia* (VIII, 364 ss.), embora elas tivessem um culto independente, sem qualquer relação com Chipre.

⁴⁷ □δαν□ (63): correcção adoptada por Clarke e AHS, que não mantêm a lição dos manuscritos (□αν□ ou □αν□). Note-se que a etimologia da forma substantiva □δαν□ é incerta (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 33, *ad* 63).

⁴⁸ Trata-se de uma cena típica de banho, muito comum na poesia épica e que aqui inclui os três procedimentos habituais: lavar; untar; vestir. Cf. *Od.* VIII, 364-6 e XVII, 87-90. Na *Iliada*, a cena do banho nunca é completamente desenvolvida.

São inquestionáveis os paralelismos que se podem estabelecer entre o célebre episódio dos amores de Ares de Afrodite, do canto VIII da *Odisseia* (266 ss.), e este passo. Sendo este o hino o mais «homérico» de todos, é natural que a influência da poesia épica se registre não só ao nível da linguagem formular – pela repetição de segmentos formulares ou mesmo de versos homéricos inteiros –, mas também pela recorrência a toda uma série de *topoi* que, em última instância, conferem ao hino um estilo e uma atmosfera «épica» familiar. Para uma percepção das afinidades linguísticas entre os dois passos, vd. J. Humbert, AHS, F. Càssola e Van Eck.

Baseados principalmente na análise deste passo, Freed e Bentman (*apud* van Eck) avançaram uma hipótese de datação mais tardia (do período Helenístico), comparando esta técnica de composição à dos poetas alexandrinos. Van Eck considera, todavia, não haver razões suficientes para atribuir estes versos a um poeta alexandrino visto que, por um lado, os poetas helenísticos não costumam usar versos homéricos inteiros, sem alterações e, por outro, já na poesia arcaica aparece a disposição de versos dois a dois.

⁴⁹ Τρο□ης (66): segundo a lição de M, seguida por AHS, Evelyn-White e Càssola. J. Humbert prefere ler Τρο□ην, de acordo com *fxp*.

⁵⁰ Κ□προν (66): de acordo com a lição de *fxp*, adoptada por AHS, Humbert e Evelyn-White. Esta leitura parece ter sido contagiada por *ad* 58. Em M, aparece κ□πον, uma *lectio difficilior*, adoptada por Càssola e van Eck. Càssola justifica a sua opção com base em Ar. *Av.* 1067: κ□πους ε□□δεις e Pi. *P.* 5, 24, onde Cyrene é chamada κ□πον □Αφροδ□τας e acrescenta que todos os

escribas, ao depararem com este verso, tinham em mente Chipre, tendo, por sua iniciativa, alterado a palavra. Para Càssola, neste verso, estaria a mais antiga fonte sobre o culto de Afrodite $\kappa\pi\omicron\iota\varsigma$ «nos jardins» (*op. cit.*, p. 547, *ad* 66). Apesar de considerar a explicação de Càssola bastante interessante, a opção $K\pi\omicron\nu$ parece-me mais apropriada ao contexto. Vd *ad* 2 e 58.

⁵¹ $\mu\epsilon\tau\ \nu\phi\epsilon\sigma\iota\nu$ (67): optámos pela tradução «pelas nuvens», considerando possível a ideia de que as nuvens acompanhassem Afrodite (cf. *Il.* XXIII, 367- com o vento), ou que a deusa avançasse «no meio das nuvens».

$\nu\phi\epsilon\sigma\iota\nu\ \kappa\mu\phi\alpha$ (67): lição adoptada por AHS e Evelyn-White; M lê $\nu\phi\epsilon\sigma\iota\ \kappa\mu\phi\alpha$ (seguido por Càssola); *fkp* lê $\nu\epsilon\phi\epsilon\sigma\iota\ \theta\omicron\kappa\varsigma$ (adoptado por Humbert e van Eck).

⁵² $\rho\kappa\tau\omicron\iota\ \pi\alpha\rho\delta\lambda\iota\varsigma\ \tau\epsilon\ \theta\omicron\alpha$ (71): cf. *Il.* XIII, 103: $\theta\omicron\nu\nu\ \pi\alpha\rho\delta\alpha\lambda\omicron\nu\ \tau\epsilon\ \lambda\kappa\omega\nu$; e *h. Hom.* XIV, 4.

$\pi\alpha\rho\delta\lambda\iota\epsilon\varsigma/\pi\omicron\rho\delta\lambda\iota\epsilon\varsigma$: os manuscritos estão divididos (AHS, *op. cit.*, p. 358, *ad* 71).

⁵³ $\nu\alpha\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ (74): em Homero (*Il.* XVI, 71; XXI, 283), $\nu\alpha\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ significa «torrente», derivada de $\alpha\lambda\lambda\varsigma$. Aqui e em Hes. *Th.* 129 significa «covil/caverna», derivado de $\alpha\lambda\lambda$. Ver também *ad* 124 (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 36, *ad* 74).

Entre os vv. 68-74, Afrodite aparece como a $\pi\tau\nu\iota\alpha\ \theta\eta\rho\iota\nu$ «senhora das feras», fórmula que aparece apenas uma vez na literatura grega, em Homero, *Il.* 21. 470, em relação a Ártemis (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 547, *ad* 68-74). Esta passagem é muitas vezes assumida como referindo-se à *Magna Mater* (cf. *h. Hom.* XIV, 4), posição rejeitada por AHS e van Eck (van Eck, *op. cit.*, p. 35, *ad* 68-74). Há diferenças significativas entre as três passagens acerca de deusas e animais: aqui Afrodite une os animais, o que está em harmonia com a sua função como deusa do amor-desejo; é realçada a submissão dos animais, porque a deusa tem poderes, tal como Circe (*Od.* X, 212-9).

Partilho da opinião de van Eck e Podbielski, ao considerar que o poeta inseriu esta passagem para ilustrar o poder de Afrodite sobre todos os animais (*ad* 4-5), tendo adaptado o material homérico à cena presente, utilizando a tradicional fórmula $\mu\eta\tau\omicron\rho\alpha\ \theta\eta\rho\iota\nu$ (van Eck, *op. cit.*, p. 35, *ad* 68-74).

Cf. *Od.* X, 212-9 (os animais de Circe a adular/acariciarem os homens de Ulisses, à medida que se aproximam do palácio de Circe); Hes. *Th.* 194 (a chegada de Afrodite é acompanhada pelas plantas e não pelos animais); Apolónio de Rodes, 1. 1144; 3. 878; 4. 672 (os animais selvagens acariciando-se à chegada de deusas); e Lucrécio, *De Rerum Natura*, 10-20 (efeito de Afrodite no reino animal).

⁵⁴ A cena da chegada de Afrodite junto de Anquises (65-91) apresenta todas as características de uma cena típica de chegada (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 34, *ad* 65-91): partida (66- προλιποσα); chegada (68- εικανεν e 75- εφικανε); visualização da pessoa que é visitada, na sua ocupação (76- ερε); aproximação (81- Στ δ' ατο προποιθε); diálogo (91 ss.- normalmente é o visitante que começa, mas aqui é o visitado).

De notar que, neste hino, o esquema foi amplamente desenvolvido: a chegada e a viagem, que geralmente não é descrita, são apresentadas em duas cenas (ver *ad* 68-74); por fim, os versos 82-90 representam de forma desenvolvida o aparecimento de Afrodite num momento psicologicamente preciso. Cf. *Il.* XXIV, 121-7 (viagem de Tétis para junto de Aquiles); *Il.* XIV, 166-88 (descrição de Hera) e 280-97 (descrição da viagem de Hipno e Hera para o Ida). Cf. também *ad* 53-74.

⁵⁵ σταθομοσι λελειμνος οος π' αλλων (79): cf. *ad* 76. Citando Hermann, F. CÀSSOLA (*op. cit.*, pp. 547-8, *ad* 76-80) nota a coexistência de duas variantes relativamente aos versos 76-80 (76-7 e 78-80), sugerindo que o poeta possa ter retomado o tema da solidão de Anquises para o desenvolver.

⁵⁶ διαπρσιον (80): cf. *ad* 19.

O adjectivo διαπρσιος significa, geralmente, «agudo, penetrante», e daí, «claramente audível, sonoro» (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 548, *ad* 80), significados que dificilmente se podem adaptar a este contexto. A palavra refere-se antes aos tons fortes das cordas tocadas com os dedos (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 37, *ad* 80). Hesíquio considera-o sinónimo de διτονον. F. Càssola partilha com outros estudiosos a possibilidade de o poeta usar a palavra num sentido técnico: género diatónico, caracterizado por intervalos de tom – tom – semitom (la-sol-fa-mi). Este era considerado o género melódico mais antigo e solene (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 548, *ad* 80).

κιθαριζων (80): Cf. *Il.* IX, 186-9 e 194-5- Aquiles entretinha-se tocando a sua lira (*phorminx*). Sobre a evolução e a difusão da lira na poesia arcaica grega vd. EVANS, Stephen, *Hymn and Epic. A Study of their Interplay in Homer and the Homeric Hymns*, Turku, Turun Yliopisto, 2001, p. 109 ss. Note-se ainda que a imagem do pastor-tocador é uma imagem que vai ser recorrente ao longo da literatura.

⁵⁷ εδμητ (82): a palavra refere-se pela primeira vez a uma virgem (Cf. εδμης em *Od.* VI, 109, 228). Em Homero refere-se geralmente a animais (Cf. *Il.* X, 293, *Od.* III, 383).

⁵⁸ θαμαινεν τε (84): adoptado pela maioria dos editores; τμβαινεν τε: *p*, adoptado por F. Càssola e van Eck.

⁵⁹ Apesar do disfarce da deusa, a sua natureza divina pressente-se pelo facto de ser portadora de uma beleza extraordinária. Cf. *h. Hom.* II, 184-9, onde se passa uma situação semelhante: apesar de Deméter estar disfarçada de um velho homem, quando ela entra no palácio de Celeu, a sua cabeça toca a trave do tecto e as portas envolvem-se de uma radiância divina. Contudo, ninguém a reconhece, porque os deuses não são facilmente vistos pelos homens (111).

Entre os vv. 86-90, faz-se a descrição do vestuário e dos adereços de Afrodite, com especial destaque para o ouro e a joalharia. F. Càssola (*op. cit.*, p. 548, *ad* 87-90) refere que os ornamentos de Afrodite, bem como o seu cinto, têm um valor mágico (cf. *Il.* XIV, 214-5). Cf. *ad* 93.

⁶⁰ φαεινον περον πυρς αγς (86): é realçado o brilho divino da túnica tecida e trabalhada com fio de ouro. Cf. *Il.* XVIII, 610.

⁶¹ πιγμαπτς λικας κλυκς τε φαεινς (87): cf. *ad* 163 e *Il.* XVIII, 401. São muito discutidos os significados de κλυκες e de λικες. F. Càssola (*op. cit.*, p. 548, *ad* 87) chama a atenção para a tradução literal de λιξ «hélice», vindo depois a designar, no uso comum, «espiral». Não se conhece a função exacta desta jóia, hesitando-se entre uma espécie de anéis para o cabelo ou para a cabeça, braceletes ou colares pendentes. Aqui parece significar aplicações na roupa ou «broches». Mas um termo de tal modo genérico pode significar também «anel», «brinco», «bracelete», «espirais para o cabelo», daí a tradução literal «espirais».

κλυκς: eram provavelmente brincos em forma de botão de flor (Cf. *h. Hom.* VI, 9). Optámos pela tradução «ornamentos de metal brilhantes».

πιγμαπτς: é uma forma adjectiva difícil de interpretar, sugerindo-se a hipótese de o prefixo πι- possuir um sentido cumulativo (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 548, *ad* 87). A proposta de AHS (πιγμπτω) expressa a ideia do arquear até atingir a forma espiral. O prefixo πι- denota o arquear de duas extremidades em direcção uma à outra, podendo também denotar o arquear de algo em direcção a uma outra coisa (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 38, *ad* 87). Propomos a tradução de «recurvas».

⁶² δς σελνη (89): é usado em relação a uma mulher em Hes. fr. 23 a, 8 MW. Cf. Safo 96, 8 LP. Para a luz da lua usada como metáfora de brilho cf. *Od.* IV, 45 e XXIV, 148 (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 39, *ad* 89).

⁶³ ἄρμυοι (88)... ἄλμπετο (90). A sintaxe deste passo tem sido objecto de várias interpretações. Para AHS (*op. cit.*, p. 359, *ad* 90), ἄλμπετο pode ser um caso de atracção ao número do substantivo mais próximo. F. Càssola (*op. cit.*, pp. 548-9, *ad* 90), por outro lado, considera que os objectos são sentidos como um neutro plural, daí o verbo apresentar-se no singular. Van Eck (*op. cit.*, pp. 38-9, *ad* 88) prefere uma terceira interpretação: o verbo foi utilizado impessoalmente. Esta é a interpretação seguida na nossa tradução.

⁶⁴ γγσιν δ' ἄρος ἐλεν (91): o aspecto resplendente de Afrodite (cf. *ad* 93: χρυσή φροδοτή) suscita o amor. Cf. v. 144, onde se retrata uma nova «investida» do mesmo ἄρος.

A partir deste momento, são duas as emoções que dominam Anquises: primeiro, o amor (cf. *ad* 91 ss. e 144 ss); depois, o medo de que desejar uma deusa possa ser perigoso (cf. *ad* 187-90). Só depois de se sentir liberto desta segunda emoção é que ele expressa os seus sentimentos eróticos de forma directa. Van Eck (*op. cit.*, p. 39, *ad* 91) compara esta situação com uma cena do canto XIV da *Iliada*: também Zeus esconde os seus sentimentos (298 ss.), até as suas suspeitas terem sido removidas; só então ele expressa o seu desejo (313 ss.).

⁶⁵ Anquises dirige-se a Afrodite como uma deusa (92-4), uma Cárite (95-6) ou uma Ninfa (97-9), promete construir um altar em sua homenagem (100-2) e pede que, em troca, ela lhe conceda descendência (103), prosperidade (104-105) e uma vida longa (106). Relativamente ao primeiro discurso de Anquises (92-106), cf. subcapítulo 3.3., *Análise*, pp. 67-9.

Allen e Bickerman (*apud* van Eck, *op. cit.*, pp. 39-40) consideram o discurso de Anquises um elogio épico, como o prestado por Ulisses a Nausícaa em *Od.* VI, 149-152. Mas Ulisses hesita (150 e 153), e Anquises está convencido de que ela é uma deusa (cf. 185-6). Van Eck segue Reinhardt e Podbielski ao considerar a passagem como uma forma de expressão de piedade (van Eck, *op. cit.*, p. 40).

Cf. *h. Hom.* II, 184 ss.: de notar, porém, que aqui Anquises está mais atento do que as mulheres no palácio de Celeu, pois ele identifica logo aquela mulher com uma deusa.

Van Eck (*op. cit.*, p. 40) considera que a *Eneida* (I, 327 ss.) apresenta uma situação paralela a esta. No seu entender, o presente hino terá provavelmente influenciado Virgílio.

⁶⁶ Καρε (90): cf. *ad* 292. Aqui usado como uma fórmula de saudação à deusa.

⁶⁷ χρυσή φροδοτή (93): os editores lêem χρυσή, mas os manuscritos apresentam χρυσ.

O ouro é o metal divino por excelência, mas Afrodite é a única deusa a quem é atribuída a qualidade χρυσή. Cf. *ad* 61-5, 84-90; *h. Hom.* VI, 7-12; *Il.* III, 64; *Od.* VIII, 337; *Od.* XIX, 54.

D. Dickmann Boedeker (*Aphrodite's entry into Greek Epic*, Lugduni Bataurorum E. J. Brill, 1974, pp. 22-3) relaciona esta palavra com o tema dos *adornos* e com o facto de Afrodite ser usualmente caracterizada como *deusa da beleza*, conjecturando a hipótese de poder indiciar também uma reminiscência de uma função original de Afrodite como divindade do amanhecer, relacionada com Usas.

As passagens *supra* citadas mostram que as jóias de Afrodite servem para estimular o eros, tendo portanto a joalheria uma função fundamental na actividade erótica da deusa. Uma prova adicional, segundo van Eck (*op. cit.*, p. 40, *ad* 93), pode ser encontrada em *Il.* XIV, 166-88, onde Hera se veste a si mesma, especialmente com ornamentos de ouro (179-83), para realçar o seu carácter sedutor, sendo o efeito destas jóias descrito no v. 183.

No hino, o epíteto refere-se, pois, ao brilho das jóias de Afrodite, nas quais é usado muito ouro. Estes ornamentos de ouro são elementos tradicionais na descrição da sua aparência. Assim, em ligação com Afrodite, χρῖστος parece significar, não «feita de ouro», mas sim «adornada com muito ouro», como, aliás, é corroborado pela ocorrência da palavra πολυχρῖσου na mesma fórmula (cf. *ad* 1). Vd. van Eck, *op. cit.*, pp. 40-1, *ad* 93.

⁶⁸ Cf. *supra*, pp. 119-20, n. 46.

καὶ ἄθνητοι καλῶνται (96): na opinião de van Eck, o poeta acrescenta a forma καλῶνται para distinguir as Graças imortais das Ninfas que vivem nos bosques e nas montanhas, as quais ele considera mortais (*op. cit.*, p. 41, *ad* 96). Contudo, as Ninfas que vivem no mar são consideradas por Homero imortais (cf. *Il.* XVIII, 86 e *Od.* XXIV, 47).

Em Homero, as Cárites são associadas sobretudo a Afrodite, embora Cárís seja a mulher de Hefesto (*Il.* XVIII, 382-3), e Hera prometa a Hipnos uma das Cárites em casamento (*Il.* XIV, 267-8 e 275). Mais tarde, aparecem relacionadas com várias divindades- Apolo, Ártemis, as Musas, Hermes, Dioniso e Hera (AHS, *op. cit.*, pp. 359-60, *ad* 95).

⁶⁹ Sobre a alternância das formas νυμφῶν (97)... νυμφῶν (98), vd. *ad* 62: ἄμβροτ... 63: ἄμβροσ, onde o poeta usou uma técnica similar.

A repetição νυμφῶν, νυμφῶν tem motivado interpretações diversas. Para Hermann (*apud* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 549, *ad* 97-9), os versos 97 e 98 representam duas variantes justapostas, ambas da época rapsódica. Ruhnken e Breuning (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 42, *ad* 97-9) consideram que o v. 98 é uma interpolação tardia dos versos 258 e 285. Breuning não gosta da repetição de νυμφῶν αἶ (97 e 98) e do facto de o contexto da *Il.* XX, 8 (= *ad* 97) e 9 (= *ad* 99) ser interrompido pelo v. 98, visto que, em Homero, um verso segue imediatamente o outro. Embora a alternância das afirmações gerais, que usam plurais (97 e 99), e o sentido específico de ἄπορ τῶδε

(98) possam parecer invulgares, van Eck acredita que o poeta teria em mente o texto da *Od.* VI, 123-4 (= 98, mantido pela maioria dos editores).

Para Teske (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 42, *ad* 97-9), Càssola (*idem*, *op. cit.*, p. 549, *ad* 97-9) e van Eck (*op. cit.*, p. 42, *ad* 97-9), o verso 98 traz uma indicação específica para as ninfas do Ida, ajustando-se à localização espacial da história (cf. *ad* 54). Assim o poeta pretenderia centrar a atenção sobre as Ninfas que habitavam aquela montanha, e às quais o hino reservava um papel especial (vd. *ad* 256-72 e 284-5).

Concordamos com AHS (*op. cit.*, pp. 360, *ad* 97-8), quando diz que o verso 98, tal como anteriormente o v. 63, introduz um novo item na descrição, embora não consideremos que a redundância seja uma marca de pobreza de estilo ou dureza de ouvido.

Cf. também *h. Hom.* II, 494-5 (□δ□ς, □οιδ□ς).

⁷⁰ Càssola (*op. cit.*, p. 549, *ad* 100-1) considera que os versos 100-102 se referem à fundação de um culto real, no Ida, por parte de Anquises. Lenz (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 42, *ad* 100-2) estranha que Afrodite não volte ao assunto no seu discurso final (192 ss.). Independentemente de esta passagem se referir ou não a um culto real da deusa, Afrodite quer manter em segredo a sua relação com Anquises (281-8), logo é normal que não o immortalize, e que não aceite nem ordene a fundação de um culto. Vd. van Eck, *op. cit.*, p. 42, *ad* 100-2.

Cf. *Od.* III, 382-4; XIII, 358; *Il.* VI, 308-9 (a propósito de sacrifícios declarados solenemente numa oração); Cf. também *Od.* I, 20-6 (Poséidon recebe sacrifícios dos Etíopes).

Concordamos com Jean Humbert (*op. cit.*, p. 154, n. 2) quando diz não estar claro se Anquises fará sacrifícios em toda a estação ou simplesmente numa ocasião particular, no início de cada estação, considerando-se a segunda possibilidade a mais provável.

□ρ□σιν π□σ□σι (102): cf. *h. Hom.* II, 399; *h. Hom.* XXVI, 12-13.

⁷¹ σ□ (102): oposição enfática a □γ□ (cf. *ad* 100).

⁷² ε□φρονα (102): em Homero, a palavra significa «alegre». Kamerbeek (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 43, *ad* 102) prefere o sentido de «misericordioso». Optámos pela tradução «propício», adoptada por F. Càssola (*op. cit.*, p. 263, *ad* 102), por se ajustar mais ao estado de espírito que Anquises desejava alcançar com a realização dos sacrifícios (vd. também os exemplos mencionados *supra*, n. 70).

⁷³ Relativamente ao conteúdo do pedido de Anquises, vd. *supra* subcapítulo 3.3., p. 69.

γῆρας οἰδῶν (106): Cf. *Il.* XXII, 60 e XXIV, 487 (num contexto de morte); *Od.* XV, 348 (referindo-se ao início da velhice); *Od.* XV, 246. No presente passo, refere-se à transição para a velhice. *Vd.* van Eck, *op. cit.*, p. 44, *ad* 106.

⁷⁴ Entre os vv. 107 e 144, Afrodite responde a Anquises, dizendo-lhe que não é uma deusa (109) mas sim filha de uma mãe mortal (110) e de Otreu, rei da Frígia (111-2). Diz conhecer a língua de Anquises por a ter aprendido com a sua ama que era troiana (113-6). Conta ainda que Hermes (117) a raptou de um coro onde dançava com outras donzelas em honra de Ártemis (118-20), que a levou numa longa viagem, por entre as terras dos humanos (121-5), e lhe explicou que ela se tornaria esposa legítima de Anquises (126-7). Depois de Hermes ter regressado para junto dos imortais (128-9), ela própria veio para junto de Anquises (130). Afrodite continua pedindo a Anquises que a apresente aos seus parentes (130-6) e que informe os pais da noiva, que lhe enviarão fantásticas recompensas (137- 40). Depois de tudo isto, deverá ser realizado o casamento (141-2).

O objectivo deste discurso é duplo: a ocultação da verdadeira identidade e a sedução. A interligação destes *topoi* era conhecida da épica homérica, especialmente através dos célebres episódios da *Apate* de Zeus (*Il.* XIV) e dos amores de Ares e Afrodite (*Od.* VIII).

Relativamente ao disfarce e à mentira, *vd. supra*, Subcapítulo 3.3., p. 70, n. 49. Cf. também *h. Hom.* II, 118 ss. (Deméter); *Od.* XIII, 256 e ss.; XIV, 199 e ss.; e XIX, 172 e ss. (Ulisses, disfarçado de pedinte); *Il.* XIV, 301-11 (sob a forma de mentiras, Hera apresenta objecções, reforçando, assim, o desejo de Zeus, tal como Afrodite neste passo).

⁷⁵ χαμαιγενῶν (108): cf. *h. Hom.* II, 352; *Hes. Th.* 879.

⁷⁶ Quase sob a forma de um parêntesis, a pergunta retórica introduzida por τῶν (109) acentua a ironia da situação: depois de negar ser uma deusa, Afrodite pergunta a Anquises porque é que ele a compara aos imortais.

⁷⁷ ἄλλῃ (110): retomando a ideia presente no primeiro hemistíquio do verso 109, a partícula estabelece um contraste entre θῆος (109) e καταθνητῶν (110).

⁷⁸ καταθνητῶν γε (110): Gemoll, AHS, Humbert e Weiher; καταθνητῶν τε: Evelyn-White, Càssola e van Eck (*op. cit.*, p. 46, *ad* 110).

⁷⁹ Otreu é o chefe dos Frígios, que deu o nome à cidade de *Otroea* (Estrabão, 566). Parece tratar-se do mesmo Otreu que surge em Homero (*Il.* III, 184-90): Juntamente com Mígdon, este era

o rei dos Frígios que, com Príamo, terá participado na luta contra as Amazonas. Mais tarde, Apolodoro considera-o avô materno de Príamo (III, 146).

⁸⁰ νομα κλυτῶς (111): Hermann (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 46, *ad* 111) lê νομακλυτῶς aqui e em 146 (atestado em *Il.* XXII, 51 e *h. Hom.* IV, 59). O significado é o mesmo, nos dois passos.

⁸¹ ἐπὶ που κοῖεις (111): os nomes e rumores (cf. *Od.* III, 193. XV, 403) podem supor-se como permanentemente audíveis, daí o uso do presente (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 46, *ad* 111). Na tradução portuguesa, optámos pelo passado, por se adequar mais à sintaxe da nossa língua.

A oração condicional tem uma intenção retórica que pretende sublinhar a glória de Otreu (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 549, *ad* 111).

⁸² ἐπὶ τειχῶτοιο (112): Esta é a única ocorrência desta palavra. Zumbach (*apud* van Eck, *op. cit.*, pp. 46-7, *ad* 112) considera-a uma variação de ἐπὶ τειχῶς, derivada de τειχῶν, que aparece pela primeira vez em Heródoto I, 99, 1. Em Homero, ἐπὶ τειχῶς e ἐπὶ τεύχεος são usadas num sentido mais restrito, somente em relação a cidades (*apud* van Eck, *op. cit.*, pp. 46-7, *ad* 111).

Concordamos com J. Humbert (*op. cit.*, p. 155, n. 1), quando afirma que a história de Afrodite é bastante verosímil, dada a coerência com os dados homéricos utilizados. J. Humbert lembra que, na *Iliada* (III, 186), Otreu é referido como o rei da Frígia «rica em vinhas». Vd. *supra*, n. 79; subcapítulo 3.3., p. 71, n. 52.

⁸³ Entre os vv. 113-116, existe a única passagem em que se afirma a diferença de linguagem entre os Troianos e os Frígios (vd. ATHANASSAKIS, Apostolos N., *op. cit.*, p. 95, *ad* 113-6) e onde uma nativa da Frígia, estando no monte Ida, julga necessário explicar o motivo por que conhece a língua troiana (AHS, *op. cit.*, p. 360, *ad* 113). Em Homero, não se verifica esta diferenciação de linguagem entre Troianos e Frígios, embora já se tenha consciência dos problemas que línguas distintas podiam originar, e se dê a entender que o exército troiano falava várias línguas (*Il.* II. 804; IV, 437-8). Vd. também subcapítulo 3.3., p. 71, n. 52.

A origem Asiática, provavelmente Eólica, do hino é sugerida pela indicação da diferença entre as línguas asiáticas próximas (vd. AHS, *op. cit.*, p. 360, *ad* 113).

Quer na idade heróica quer no tempo dos rapsodos, a Tróade era habitada por Frígios ou por outras estirpes afins, com excepção da zona habitada pelos Gregos. Para Càssola, o poeta conhecia essa situação e, nestes versos, alude a uma diferença de dialecto e não de língua, sendo o termo *glossa* frequentemente usado a propósito dos dialectos gregos (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 549, *ad* 113-6).

⁸⁴ Τρω□□ς (114): M; *fkp* apresenta Τρω□ς.

⁸⁵ □τ□ταλλε (115): cf. *ad* 231: □τ□ταλλεν.

⁸⁶ γλ□σσ□ν γε κα□ □μετ□ρην (116): todos os editores adoptam γε (correção de Hermann). em detrimento da leitura τε, que consta dos manuscritos.

A ideia presente neste verso fora já anunciada em 113, justificada em 114-5 e é repetida agora para confirmar a insuspeitabilidade do seu conhecimento da língua troiana.

⁸⁷ □ργειφ□ντης (117): a forma analógica □νδρεϊφ□ντης mostra que, em Homero, o significado era «o assassino de Argos» (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 48, *ad* 117).

⁸⁸ É interessante reparar que, apesar de se querer fazer passar por uma jovem donzela, Afrodite envolva na sua mentira outras divindades, aumentando assim a ironia e o humor da situação. Vd. *supra* Subcapítulo 3.3., p. 72, n. 55.

Hermes é usado na sua função de mensageiro de Zeus.

Cf. *Il.* XVI, 181-6 (Hermes rapta Polimele), especialmente o v. 183 (idêntico a 118). A semelhança entre estes dois versos torna provável que o poeta tenha retirado este verso directamente da *Iliada*, e talvez até toda a inspiração para a ideia do rapto, visto que este verso aparece apenas uma vez em Homero (cf. van Eck, *op. cit.*, p. 48, *ad* 117-29).

⁸⁹ χορο□ (118): Cf. *ad* 19: χορο□.

A propósito da associação de Afrodite (e de Ártemis) à dança e ao coro, vd. BOEDEKER, Deborah Dickmann, *op. cit.*, pp. 43-63.

⁹⁰ Cf. v. 118 com Homero *Il.* XVI, 183; vd. também *ad* 16; *Od.* IV, 122 e *Il.* XX, 70, onde aparecem alguns elementos do verso.

⁹¹ ν□μφαι (119): as jovens donzelas executam uma dança ritual em homenagem à deusa Ártemis. Van Eck (*op. cit.*, p. 48, *ad* 119) põe em causa que Afrodite, ao tentar convencer Anquises da sua mortalidade, dissesse que estivera a dançar com as Ninfas.

⁹² παρθ□νοι □λφεσ□βοιαι (119): para J. Humbert (*op. cit.*, p. 155, n. 2), o significado literal de □λφεσ□βοιαι é «que fazem ganhar muitos bois», isto é, raparigas casadoiras cujo dote (fornecido pelo esposo), era pago em gado, representando muita riqueza para o pai.

⁹³ στεφνωτο (120): é a leitura de M e *fk*, adoptada por todos os editores, embora alguns manuscritos apresentem um plural.

⁹⁴ ργα (122): cf. *ad* 1, 6, 9, 10, 11, 15 e 21. Durante cerca de cem versos, o poeta não usou a palavra e usa-a agora com um novo significado, que não tem nada a ver com o amor.

⁹⁵ πολλν δ' κληρν τε κα κτιτον (123): o poeta refere-se a zonas desabitadas e selvagens (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 550, *ad* 123).

κληρν: para AHS significa «não dividida» (*op. cit.*, p. 361, *ad* 123); Para Càssola, κληρν refere-se à terra que não é distribuída a um proprietário- a terra pública, de origem antiga ou recentemente ocupada, era dividida e sorteada pelos membros de uma comunidade (*op. cit.*, p. 550, *ad* 123).

κτιτον: «não cultivada» opõe-se a εκτμενος (cf. *Od.* IX, 130; XXIV, 336). Vd. AHS, *op. cit.*, p. 361, *ad* 123. A terra pública também pode ser destinada à agricultura, mas a que a deusa refere não é cultivada, isto é, é κτιτος. Para van Eck (*op. cit.*, p. 49, *ad* 123), o poeta deste hino terá talvez (re)inventado a palavra – ela seria já conhecida do grego micénico – com base na analogia com as formas homéricas κτιτος e εκτμενος.

⁹⁶ ναλους (124): cf. *ad* 74.

⁹⁷ δκουν (125): Zumbach (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 50, *ad* 125) considera que o significado «pensar» é um aticismo.

⁹⁸ ψασειν (125): a lição de M, seguida por AHS e Ev.- Wh.; *fx*: ψασειν, adoptado por Humbert e van Eck.

Vd. *ad* 117 (νραξε; ν- inclui a ideia de voar), 122 (πολλ) e 123 (πολλν) onde é realçada a duração da viagem. Humbert e AHS centram-se na ideia de que Afrodite viajava pelo ar, sem conseguir parar, isto é, sem tocar com os pés no chão: «j'avais l'impression que mes pieds ne touchaient pas la terre» (HUMBERT, Jean, *op. cit.*, p. 155, *ad* vv. 126-7); «I thought I should never feel ground» (AHS, *op. cit.*, p. 361, *ad* 125).

Tanto os deuses como as pessoas por eles transportadas voam (cf. *Il.* XIV, 228- Hera; *Od.* V, 49- Hermes; *h. Hom.* II, 383- Perséfone).

⁹⁹ 122-5: a propósito da descrição da viagem, cf. *h. Hom.* II, 380-3.

¹⁰⁰ καλῶσθαι (126): cf. τεκεῖσθαι (127).

¹⁰¹ τεκεῖσθαι (127): futuro de τῶκτω, não documentado em qualquer outro lugar e usado em vez de τῶξεσθαι. Trata-se de uma formação analógica, sobre o tipo do futuro contracto (τελῶσθαι, τελεῖσθαι), muito comum nos temas em líquida e nasal e rara nos outros temas (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 550-1, *ad* 127). Zumbach (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 51, *ad* 127) considera que o poeta criou esta forma com base na analogia com ἵππεσον, πεσῶσθαι. Contudo, segundo van Eck (*ibidem*), talvez o poeta tivesse em mente um passo homérico – *Od.* XXII, 324 (σοὶ δ' ἵλοχον τε φῶλην σπῶσθαι καὶ τῶκνα τεκῶσθαι) – e pusesse o verbo final no futuro, criando uma forma análoga nova. Cf. *ad* 197: ἵκγεγονται.

¹⁰² ἵγλα τῶκνα (127): para Càssola trata-se de um plural enfático ou poético, visto que, à exceção de Apolodoro, III, 141, nenhuma fonte atribui a Afrodite mais do que um filho (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 550, *ad* 127). Não se exclui, contudo, a possibilidade de se tratar de uma mentira lisonjeira, usada por Afrodite para oferecer a Anquises boas expectativas relativamente ao futuro, pelo facto de Anquises pertencer a uma vasta família (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 51, *ad* 127). Cf. *supra*, subcapítulo 3.3., p. 71: «contribui para a criação de uma imagem de astuciosa inocência a predição de Hermes de que aquela jovem estava destinada a ser a legítima esposa (κουριδῶν ἵλοχον, 127) de Anquises, mãe dos filhos do herói (ἵγλα τῶκνα, 127). Afrodite jogava agora uma das suas cartas mais importantes, ao tentar iludir Anquises com a garantia daquilo que sabia ser um dos maiores desejos do herói: a obtenção de descendência» (vd. *ad* vv. 104 e 135).

¹⁰³ κρατερὸν ἰνγκη (130): vd. *supra*, subcapítulo 3.3., p. 72 e *ad* n. 59.

¹⁰⁴ ἰμῶθεν (135): Homero (*Od.* V, 477) usa esta palavra num sentido local; Hesíodo (*Op.* 108) e o poeta deste hino usam-na em relação à origem genealógica (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 52, *ad* 135). Vd. *supra* n. 102 e *Od.* VI, 154-5.

¹⁰⁵ νῦς (136): Humbert lê γυν (fx), mas a *lectio difficilior* νῦς (uma correcção de M: νης) é preferida por Càssola, AHS e van Eck (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 52, *ad* 136).

¹⁰⁶ A partir do verso 135, há vestígios de dupla recensão. Em fx e M, o verso 136 é seguido de 136^a: εἰ τοι εἰκελῆ γυν ἴσσομαι ἢ καὶ οἶκῳ (f: εἰ τι). Em p, os dois versos aparecem combinados num só, a partir de 136 e 136^a: οἶσφιν εἰκελῆ γυν ἴσσομαι ἢ καὶ οἶκῳ.

Os versos 136 e 136^a são incompatíveis (AHS, *op. cit.*, p. 361, *ad* 136-136a) e desprovidos de sentido (CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 551, *ad* 135-6 e van Eck, *op. cit.*, p. 53, *ad* 136a). Muitos estudiosos aceitam a hipótese de se tratar de duas variantes justapostas (Wolf, Hermann, Gemoll, AHS), não parecendo serem corrupções uma da outra ou partirem de uma origem comum (AHS, *op. cit.*, p. 361, *ad* 136-6a). A existência de dois versos é correctamente rejeitada pelos editores, visto que, em 141, Afrodite ordena a Anquises que prepare o casamento, não considerando uma hipotética desaprovação (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 53, *ad* 136a).

Seguimos a leitura de AHS (a mesma de Càssola), mantendo apenas o verso 136: ο□ σφιν □εικελ□η νυ□ς □σσομαι, □λλ' ε□κυ□α.

¹⁰⁷ Φρ□νας α□ολοπ□λους (137): cf. *Il.* III, 185.

¹⁰⁸ π□μψουσιν (140): F. Càssola (*op. cit.*, p. 551, *ad* 140) diz tratar-se de um futuro prospectivo, que torna mais convincente a promessa.

¹⁰⁹ □γλα□ δ□χθαι □ποινα (140): igual a *Il.* I, 23 (= 377). Normalmente em Homero e em Hesíodo é o esposo quem oferece presentes ao pai da noiva. No hino, □ποινα parece significar os presentes dados a uma noiva pelos pais, como dote. Neste caso, os presentes de Afrodite têm uma dupla função: de dote e de recompensa.

J. A. Davison refere-se a M. I. Finley e destaca: «Anchises will have to pay a big 'bride-price' but he can expect to receive even more from his bride's parent's» e traduz por «recompensa» (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 54, *ad* 140).

¹¹⁰ τ□μιον (142): pode ser relacionado com os «presentes» referidos em 140, num sinal claro da aprovação do casamento.

¹¹¹ Entre os vv. 126-42, sob uma capa de ingenuidade, Afrodite apresenta um engenhoso argumento para se oferecer em casamento a Anquises: ela, uma jovem e nobre noiva com dote, quer ver cumpridos todos os pressupostos pré-nupciais. Vd. ATHANASSAKIS, Apostolos N., *op. cit.*, p. 95, *ad* 126-42.

Nos vv. 141-2, Afrodite refere-se à execução daquilo que ela pedira nos versos 131-40.

¹¹² □γγ□σιν δ' □ρος ε□λεν (144): depois de Afrodite ter recorrido à mentira para dissipar todas as dúvidas que Anquises pudesse ter tido em relação à pretensa identidade daquela mulher, descreve-se um novo «ataque» do □ρος. Cf. *ad* 91 (vd. *supra* n. 64). Vd. também subcapítulo 3.3., p. 72, n. 57.

¹¹³ ἄθανάτου δὲ κητι (147): M; *fxp*: ἄθανάτοιο δ' κητι.

¹¹⁴ Entre os vv. 145-8, já dentro da resposta de Anquises (145-54), são recapituladas as palavras proferidas anteriormente por Afrodite. Cf. *h. Hom.* III, 247-9 e 258-60, a propósito da repetição de palavras.

¹¹⁵ νῦν δέ (150): tem sentido temporal, reforçado por ἀτὰρ καὶ νῦν (151).

¹¹⁶ κηβλος (151): forma reduzida de κατηβλος, para a qual foram propostas várias etimologias. Van Eck não considera muito satisfatória a explicação usual que faz derivar a primeira parte deste composto de κ- e prefere seguir Goebel, fazendo derivar a primeira parte do tema/raiz - «enviar», o que permitiria a tradução «aquele que atira (-βλος) setas/flechas» (κατη-). De facto, o poeta parece explicar esta forma em 152: προῖ βλεα (van Eck, *op. cit.*, p. 57, *ad* 151).

¹¹⁷ ἀτὰς πᾶλλον (151): J. Humbert (*op. cit.*, p. 156, n. 3) propõe a tradução «o grande Apolo»; van Eck (*op. cit.*, p. 57, *ad* 151) sugere antes «o próprio Apolo».

¹¹⁸ σὺς ἐνς (154): trata-se do leito de Anquises, que será também partilhado por Afrodite, daí o determinante possessivo de segunda pessoa. Este verso introduz a cena de ἐνς (155-67), que tem como ponto culminante o v. 167.

Cf. *ad* vv. 157, 167 e 230; vd. *supra* subcapítulo 3.3., p. 77, n. 73.

¹¹⁹ Anteriormente dominado por duas emoções (θῦμος, devido à aparência divina daquela mulher; ἔρος, por causa da sua beleza), Anquises cede finalmente, (cf. *ad* 91) expressando o seu amor de forma directa (149-54). Anquises está de tal modo dominado pelo amor que não se importa de combater as flechas de Apolo e, se preciso for, de morrer pelo prazer de se unir àquela jovem donzela.

É humorística a resposta de Anquises. Se Afrodite está ali forçada por Argeifonte, porque é que Anquises sente que o seu acto pode ser impedido por Apolo? Afinal, Anquises acreditou ou não nas palavras da «jovem e virgem princesa frígia»? Será assim tão usual haver um ou mais deuses envolvidos nas questões amorosas de uma jovem princesa?

Cf. *Od.* VIII, 335-42, a propósito da paixão irracional que Afrodite pode inspirar.

Um estudo de Bickerman (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 55) aponta para a existência de muitos traços não-homéricos na atitude do poeta relativamente ao amor, como é o caso do binómio

«amor/morte», presente nas palavras de Anquises: «The Hymn to Aphrodite shows that, approximately in the second half of the seventh century, Greek poetry already expressed three of the constants of the ‘romantic’ love: the youthfulness of passion, the wish to die if the fulfillment of love proves impossible, and the deification of the beloved». Relativamente ao último elemento, van Eck lembra que Anquises não deifica a sua amada, pelo contrário ele assusta-se ao saber que Afrodite é uma deusa.

¹²⁰ μεταστρεφθεῖσα (156): indica o movimento de Afrodite, ao voltar-se na direcção da cama.

¹²¹ κατ’ ὀμματα καλὴ βαλοῖσα (156): = *h. Hom.* II, 194.

Representa uma expressão de vergonha. Van Eck diz que a repetição não pode ser usada como um argumento demonstrativo da anterioridade do hino em estudo. Cf. *ad* 31: τιμῶχος. Virgílio (*Eneida*, XI, 480: *oculos deiecta decoros*) parece usar uma tradução desta passagem (van Eck, *op. cit.*, p. 58, *ad* 156).

¹²² ἐστρωτον (157): cf. *h. Hom.* II, 285.

¹²³ Entre os versos 157-60, desenvolve-se a ideia apresentada com o adjectivo ἐστρωτον.

Cf. *Il.* XXIV, 643-6; *Od.* IV, 296-9; e *Od.* VII, 335-8. Aqui, o jovem príncipe cobre a sua cama com troféus de caça (uma imagem de morte); vd. *supra* subcapítulo 3.3., p. 77.

¹²⁴ V. 163= *Il.* XVIII, 401; cf. v. 87 e *supra* nota 61; cf. também vv. 64-5, 86-90.

¹²⁵ λῶσε δὲ οὐ ζῶνην (164): esta oração formaliza o acto de Anquises tirar as «vestes resplandecentes» de Afrodite, e foi precedida por uma detalhada descrição das jóias, dos adornos e do acto de desapertar a faixa posta à cintura, sobre as roupas. Cf. *Od.* XI, 245.

¹²⁶ πῶθρον γυροῦλου (165)= *Od.* VII, 162.

¹²⁷ θεῖν τετι καὶ αἶσα (166): cf. *Od.* XXII, 413: μοῖρα θεῖν; *Il.* IX, 608: Διὶς αἶσα.

Em Homero, o «destino» e os deuses não estão subordinados e as suas actividades não são claramente distinguidas (cf. *Il.* XXII, 165-85 e *Il.* XIX, 86-7), sendo αἶσα e μοῖρα aparentemente sinónimos.

¹²⁸ ὁ θάντ' παρ' ἄλεκτο θεῶ βροτῶς (167): cf. *Il.* II, 821 (a propósito de Afrodite e Anquises).

Este verso encerra a cena de εἶναι, ao mesmo tempo que abre o «debate» relativo ao amor entre mortais e imortais, subentendendo-se questões teológicas e éticas.

Segundo van Eck, os elementos fixos das cenas de εἶναι são: exortação e ida para a cama.

Para o estudo de cenas de união amorosa, cf. *Il.* III, 441-7 (Páris e Helena), *Od.* VIII, 292-6 (Ares e Afrodite) e X, 333-47 (Ulisses e Circe, sendo o esquema acrescido do juramento de Circe).

Em *Il.* XIV, 312 e ss., há outra cena de εἶναι, mais elaborada, cujos protagonistas são Zeus e Hera, e cuja análise se reveste de particular interesse para o estudo deste hino (vd. *supra* subcapítulo 3.3., p. 78, n. 77).

Uma outra cena de εἶναι importante é a que ocorre em *Od.* XXIII, entre Ulisses e Penélope, que contém uma primeira exortação (171-2), uma segunda exortação (254-5) e só finalmente a ida para a cama (295-9). Entre as duas exortações, é inserido o reconhecimento de Ulisses e entre a segunda exortação e a ida para a cama é inserido um discurso de Ulisses e a preparação da cama por Euricleia.

¹²⁹ ὁ σῶφα εἰδῶς (167): Para J. Humbert (*op. cit.*, p. 155, ad vv. 126-7), quando Anquises se deita com Afrodite, não tem clara consciência da sua natureza divina. Na minha opinião, este hemistíquio, sob uma forma quase enfática, pretende «acordar» em Anquises (e no ouvinte/leitor) as dúvidas iniciais do herói relativamente ao carácter divino daquela mulher, acentuando o perigo do acto acabado de consumir- a ligação sexual de um mortal com uma imortal- e contribuindo, desta forma, para o aumento do suspense relativamente ao desenlace daquela união arriscada.

¹³⁰ ὁ ποκλῖνουσι (168): para van Eck (*op. cit.*, p. 61, ad 168), κλῖνω parece ampliar o sentido para «trazer para trás descendo», i.e., das montanhas. A forma verbal, juntamente com ὁ ψεῖς ἀλιν, aponta para o contexto semântico do regresso, ao mesmo tempo que localiza a acção no tempo, evocando mentalmente o quadro anunciado nos vv. 76-80.

¹³¹ Neste cenário bucólico, destaca-se a beleza da descrição do fim do dia, à hora em que o gado é recolhido, regressando das pastagens para os estábulos. Vd. *Il.* XI, 86-9 e *Il.* XVI, 779 (= *Od.* IX, 58).

¹³² ὁ χεῦε (170): Podbielski (*apud* van Eck *op. cit.*, p. 61, ad 170) considera ὁ χεῦε uma metáfora que exprime a ideia de profundidade do sono de Anquises. Provavelmente o sono era considerado como uma espécie de líquido (van Eck, *ibidem*) que se derramava sobre as pessoas. Esta ideia do sono como uma força poderosa que se vai apossando das forças até dominar a

totalidade do corpo mantém-se em metáforas como «estar cheio de sono» e «estar a morrer de sono». A tradução «derramou» adequa-se à ideia de que o sono era um «líquido» quase mágico, que entorpece o corpo e a mente, até os conseguir dominar totalmente.

De notar também que esta descrição da união sexual, apesar de se referir à união de um humano com uma deusa, evidencia um elevado grau de verosimilhança: à união sexual, segue-se frequentemente o sono restaurador das forças dispendidas. No hino em estudo, enquanto Anquises dorme, Afrodite veste-se e retoma a sua forma original.

¹³³ A propósito do acto de vestir da deusa, simultâneo ao sono pós-coital do herói, vd. *supra* subcapítulo 3.3., p. 80. É este momento que marca o início da epifania, que ocorrerá entre os vv. 168-90.

¹³⁴ δ□α θε□ων (172): cf. *ad* 28: δ□α θε□ων; fórmula tradicional usada aqui para realçar o esplendor da epifania (van Eck, *op. cit.*, p. 62, *ad* 172).

¹³⁵ κλισ□□, ε□ποι□τοιο μελ□θρου (173): AHS (*op. cit.*, p. 362, *ad* 173) considera que esta é uma passagem muito abrupta em que, através de um assíndeto retórico, se chega a uma espécie de clímax. Kamerbeek (*apud* van Eck, *op. cit.*, pp. 62-3, *ad* 173) levanta algumas dúvidas em relação ao assíndeto e inclina-se para aceitar a conjectura de Sikes: κε□ποι□τοιο. J. Humbert (*op. cit.*, p. 157, n. 2) adopta esta conjectura, ressaltando, contudo, que o assíndeto, pela sua duração, poderia por si só exprimir a sucessão brusca dos dois momentos do milagre.

AHS, Càssola e van Eck seguem a leitura ε□ποι□τοιο.

Cf. *h. Hom.* II, 188-9: No hino a Deméter, μελ□θρου significa «lintel», aqui significa «trave/viga do tecto», mais adaptada a uma casa do que à cabana de Anquises (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 63, *ad* 173). F. Càssola (*op. cit.*, p. 552, *ad* 173) destaca o uso da expressão formular necessário para acentuar o carácter divino de Afrodite. Note-se que, para J. Humbert (*op. cit.*, p. 157, *ad* n. 3), a relação entre este hino e o *Hino a Deméter* é evidente, permitindo concluir que os dois hinos pertencem à mesma época, independentemente da questão da anterioridade ou posterioridade de um em relação ao outro. Sobre a questão cronológica do hino, vd. *supra*, subcapítulo 3.1., pp. 45-51.

¹³⁶ □υστεφ□vou (175): (*fkp*). Epíteto de Afrodite. Cf vv. 6 e 287; *h. Hom.* VI 18 e *Od.* VIII, 267 e XVIII, 193 (com variações). Van Eck e Càssola preferem a leitura □οστεφ□vou (de M) que é a leitura mais difícil, uma vez que a palavra não aparece em Homero, embora funcione como nome de culto e apareça, inclusivamente, numa inscrição (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 63, *ad* 175).

¹³⁷ Nos hinos homéricos, as epifanias acontecem em *h. Hom.* II, 188-90, 275-83, e III, 440-7. Normalmente, as descrições de epifanias contêm os seguintes elementos: estatura extraordinária (173-4, *h. Hom.* II, 188-9, 275), associada frequentemente à beleza (174; *h. Hom.* II, 276); esplendor divino, associado ao brilho/fulgor (174-5; *h. Hom.* II, 189, 278-80, *h. Hom.* III, 441-5) e ao cheiro doce/suave (ausente neste hino, mas cf. 61-3, ver *h. Hom.* II, 277-8); e, por último, a reacção emocional do espectador: 182-4 (τῶρβησεν); *h. Hom.* II, 190 (αἰδώς, σβας, δῶος), 281-3 (γοῖνατ' ἄλυντο, ἄφθογγος) e *h. Hom.* III, 445-7 (ἄλλ'ἄλυσαν, δῶος). Vd. RICHARDSON, Nicholas James, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Oxford University Press, 1974, p. 208, ad 188-90. Vd. *supra*, subcapítulo 3.3., p. 80, n. 80.

¹³⁸ ἔξ ἔπνου τ' ἐνγείρεν, πος τ' φατ' κ τ' ἐνμαζεν (176): Càssola assume aqui um novo assíndeto (cf. ad 173), considerando que o triplo τε apenas liga os três verbos uns aos outros e não ao verso anterior, um procedimento muito frequente quer nos hinos quer na épica que, neste caso, introduz uma nova parte da narrativa: o segundo discurso de Afrodite, depois da consumação e dentro da epifania. Vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 553, ad 176.

Para G. Hermann (*apud* CÀSSOLA, Filippo, *ibidem*), o assíndeto serve aqui para, iniciada uma nova cena, pôr em relevo o que fora anteriormente referido.

Cf. *h. Hom.* IV, 289.

¹³⁹ A genealogia é a seguinte: Zeus, Dárdano, Erictónio, Trós, Assáraco, Cápis, Anquises. Vd. GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, (ed. portuguesa) 3ªed., Algés, Difel, 1999, p. 112 .

Justifica-se, portanto, que Afrodite chame a Anquises Δαρδανίδη. Nos versos 202 ss. e 218 ss., são referidos Ganimedes e Titono, respectivamente, também eles da raça de Anquises (vd. ad 201). Ganimedes é irmão de Assáraco, de Ilo e de Cleóparta; Titono é um dos netos de Ilo, o que, de acordo com esta genealogia, o torna sobrinho-neto de Ganimedes.

Cf. *Il.* XX, 206 ss. (Eneias apresenta-se como filho de Anquises e de Afrodite).

¹⁴⁰ τῶ (177): introduz uma pergunta retórica; Cf. ad 109.

¹⁴¹ Podbielski (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 64, ad 177-9) vê nesta epifania uma versão humorística e conseqüentemente menos miraculosa do que as do tipo normal (cf. ad 168-90), pelo facto de Afrodite perguntar a Anquises se a considera diferente, isto é, mudada.

¹⁴² cf. *Il.* III, 396-8 (Helena reconhece Afrodite).

¹⁴³ ὁψ δ' ἀπ' αὐτῆς (183): advérbios sinónimos ligados entre si, que optámos por traduzir «para outro lado, numa outra direcção».

¹⁴⁴ Entre os vv. 185-90, surge o discurso directo de Anquises, em que o seu estado de espírito contrasta claramente com o anterior (cf. 92-106 e 145-154). Agora, vemos um Anquises consciente de que foi enganado (186), portanto, receoso dos castigos e suplicante da clemência de Afrodite (187-90).

¹⁴⁵ Cada um dos hemistíquios do verso 186 refere-se, respectivamente, ao primeiro discurso de Anquises (91- 106) e de Afrodite (108- 142).

¹⁴⁶ ὁ μνηστῆρ (188): cf. *Od.* X, 521 (a palavra é usada em relação a sombras), *h. Hom.* II, 352 (característica geral atribuída aos seres humanos) e, sobretudo, *Il.* V, 887 (onde a palavra se refere à debilidade causada por ferimentos). Para van Eck (*op. cit.*, pp. 66-7, *ad* 188), este último exemplo terá sido o modelo do poeta do hino, deixando mais uma vez transparecer a ideia de que o poeta da *Iliada* conhecia o destino final de Anquises; cf. *ad* 187-90 e 281-91.

¹⁴⁷ ὁ βιοθλῆμιος ὁ ἄρ γίγνεται ὅς τε θεὰς ἐνέχεται ἄθαντ' ἔσσι (189-90).

Na forma βιοθλῆμιος, que aparece apenas aqui (van Eck e AHS), a combinação dos elementos βίος («vida») e θάλλω («flor») ajuda a intensificar o actual estado psicológico de Anquises que receia perder a sua força sexual, ficando impotente, como consequência de se ter unido a uma deusa. Vd. van Eck, *op. cit.*, p. 67, *ad* 189.

A utilização do pronome relativo ὅς (190) alarga e justifica o campo semântico da frase, como se fosse este (ὁ βιοθλῆμιος ὁ ἄρ γίγνεται) o tipo de castigo recorrente para todo o homem que ousasse deitar-se com uma deusa, um sentido que é, aliás, reforçado pelo uso do presente nas formas γίγνεται e ἐνέχεται. Entendemos que a forma verbal γίγνεται (190) deva ser considerada como sinónima de «ser», por parecer obviar melhor à noção do «estado» (ὁ βιοθλῆμιος ὁ ἄρ) consequente a um comportamento «inaceitável» (θεὰς ἐνέχεται ἄθαντ' ἔσσι), e que a forma verbal ἐνέχεται (190) possui um significado claramente sexual.

Segundo van Eck, as palavras ὁ μνηστῆρ (188) e βιοθλῆμιος (189) referem-se à sorte futura de Anquises, conhecida do auditório, nomeadamente a paralisia provocada por um relâmpago (cf. 281-91. Cf. também Virgílio, *Eneida*, II, 647. Van Eck refere um exemplo semelhante em *Il.* VI, 447-9, onde se nota que o autor joga com o conhecimentos do auditório: Heitor diz saber que Tróia será destruída (a queda da cidade é conhecida de antemão pelo poeta-narrador e pelo auditório).

Baseados na passagem que corresponde aos versos 187-90, Rose, Nilsson (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 66, *ad* 187-90) e Càssola (*op. cit.*, p. 231-2) identificam Afrodite com a Magna Mater da

Ásia Menor (vd. também *supra*, n. 50), apontando as consequências aqui temidas por Anquises para a origem Anatólia da história, que está relacionada com o culto da deusa da fertilidade e do seu amante subalterno que, como Átis, é chamado para sacrificar a sua virilidade (*apud* AHS, *op. cit.*, p. 364, *ad* 188). J. Humbert (*op. cit.*, p. 158, n. 1) segue a mesma linha de pensamento ao considerar asiática e não grega a ideia de que um mortal que dorme com uma deusa ou morre ou fica impotente. Apesar de, nos mitos gregos, tais uniões serem inofensivas, como se vê nos pares Ulisses/ Calipso e Peleu/ Tétis, vê-se, contudo, que já Circe tem o poder de privar Ulisses da sua virilidade. Vd. ATHANASSAKIS, Apostolos N., *op. cit.*, p. 95-6, *ad* 180-90; e cf. *Od.* X, 301.

Van Eck discorda da existência de influências asiáticas, neste poema, e refere que o poeta usou aqui, como modelo, duas passagens da *Odisseia*: V, 118-29, referida por Podbielski, e X, 301 (e 341), sugerida por Gemoll. Na primeira passagem, os mortais que amaram deusas dizem ter atraído sobre si mesmos a ira dos deuses, o que lhes causou a morte; na segunda passagem, Hermes avisa Ulisses sobre Circe.

A interpretação proposta por van Eck levanta algumas questões, uma vez que os amantes das deusas têm que recear os ciúmes dos deuses e não qualquer tipo de perigo próprio das deusas (AHS, *op. cit.*, p. 363, *ad* 188). É o que acontece com Oríon e Iásion, os amantes mortais de Eos e Deméter, mortos por Ártemis e Zeus (*Od.* V, 121 ss.). Para Allen, Halliday e Sikes, os medos de Anquises devem-se provavelmente a um vago receio do sobrenatural (AHS, *ibidem*), semelhante àquele que é típico ainda nos dias de hoje, na civilização Ocidental.

¹⁴⁸ Entre os versos 191 e 199, Afrodite tranquiliza Anquises, dizendo-lhe que ele não sofrerá nenhum mal (192-195), pelo contrário, terá um filho, futuro rei dos Troianos, que irá estar na origem de uma longa posteridade (196-7) e que terá o nome de Eneias (198-9), cujo sentido a deusa explica. Afrodite acrescenta que a raça de Anquises sempre foi, de entre todas, a mais parecida com a dos imortais (200-1).

Van Eck (*op. cit.*, pp. 67-8, *ad* 191-201) compara este discurso final de Afrodite (até ao verso 290) com as palavras dirigidas por Poséidon a Tiro (*Od.* XI, 248-52), seguidas da narração da genealogia, por parte do poeta (253-9). As semelhanças com o hino (cf. *Od.* XI, 245 e 164; XI, 251 e 290) parecem indicar que o poeta usou como modelo da parte final do discurso de Afrodite o episódio de Tiro. Destacam-se algumas semelhanças: a sua descendência (cf. 196-9); a sua educação (cf. 256-80); a ordem para manter aquela união secreta (cf. 281-90).

Segundo van Eck, a maior parte do discurso final de Afrodite está sob a forma do estilo discursivo, caracterizado por frases relativamente curtas, unidas por meio de partículas paratáticas, que formam um argumento mais ou menos lógico.

¹⁴⁹ ἄξ μῦθεν... ἄλλων μακρῶν (194-5): para Van Eck, estes dois versos parecem aludir a uns passos da *Odisséia*, que o poeta teria em mente: ἄξ μῦθεν, ao perigo que Circe podia representar para Ulisses (*Od.* X, 301, 341); ἄλλων μακρῶν, à ira dos deuses que ameaça os homens que se deitaram com deusas (*Od.* V, 118- 29). Vd. *supra*, n. 148.

¹⁵⁰ κγγγονται (197): Hoekstra (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 69, *ad* 196-7) considera esta forma um *praesens propheticum*, formado do tema do perfeito, e usado quando o «profeta» ou o ouvinte imaginam o conteúdo da profecia ou quando esta é proferida com muita certeza. Contudo, esta forma foi provavelmente criada pelo poeta e costuma ser considerada um futuro, modelado nos futuros contractos como τελῶ e λῶ. Para além disso, a própria profecia de 196 (e a de 198) é feita com recurso ao futuro. Muito provavelmente, o poeta terá usado a forma κγγγονται como um futuro perfeito, como é sugerido por Buttmann (*apud* AHS, *op. cit.*, p. 365, *ad* 199).

¹⁵¹ Os versos 196-7 contêm duas profecias e são dos versos mais discutidos do hino (vd. n. 150). Cf. *Il.* XX, 307-8, que serve como modelo ao poeta do hino. Vd. van Eck, *op. cit.*, p. 69-70, *ad* 196-7.

Reinhardt (*apud* van Eck, *ibidem*) explica este hino como um encómio em honra dos descendentes de Eneias e, estabelecendo semelhanças entre o tema central deste hino e a *Iliada*, especialmente o canto XX, a *aristeia* de Eneias, conclui que quer a *Iliada* quer este hino são trabalho de um mesmo poeta. Concordo com van Eck ao considerar esta conclusão infundamentada, visto basear-se apenas em similaridades temáticas. Reinhardt refere ainda algumas particularidades não-homéricas mas não as explica: o alfa breve em καλῶν (29) e o episódio de Héstia (21-32). Por sua vez, Solmsen (*apud* van Eck, *ibidem*) mostrou que o episódio de Héstia terá sido influenciado por Hesíodo, o que refuta definitivamente a hipótese de Reinhardt.

Heitsch (*ibidem*) tenta conciliar as posições de Solmsen e Reinhardt, ao datar o hino depois de Hesíodo e ao relacioná-lo com o canto XX da *Iliada*, conjecturando que os autores dos dois textos terão vivido na mesma área, na segunda metade do século VII a. C..

Podbielski e Lenz (*ibidem*) minimizam a importância da referência aos descendentes de Eneias, no hino. Podbielski acentua a importância do amor, considerando que o assunto do poema serviu apenas como pretexto para falar do amor e que os outros aspectos do poema são meramente acidentais. Este estudioso sublinha as diferenças entre a épica e o estilo hínico e conclui que elas apontam para diferentes datas.

Lenz (*apud* van Eck, *op. cit.*, pp. 70-1) refere que a maior parte dos hinos homéricos contém quatro elementos fixos particulares do género: 1. uma situação de conflito; 2. uma etiologia; 3. uma epifania; 4. uma cena no Olimpo.

Van Eck expôs as conclusões de Lenz, tendo chegado às seguintes conclusões: no que diz respeito às **situações de conflito**, estas acontecem de facto na maioria dos hinos, quer seja entre deuses, quer entre deuses e homens; relativamente à **epifania**, esta ocorre no *h. Hom.* III, 440-7 e no *h. Hom.* II, 188- 90 e 275- 83, relacionada com os cultos das divindades. O *Hino a Hermes* não tem epifania e, no caso do *Hino a Afrodite*, embora haja epifania, esta é diferente pois não está relacionada com o culto da divindade mas é de natureza pessoal; quanto à **cena no Olimpo**, esta ocorre de facto no *h. Hom.* II, 334- 41 e 441- 8, e no *h. Hom.* IV, 322- 96, servindo para descrever como Zeus estabelece as *timai* dos deuses. Contudo, no *Hino a Afrodite*, é apenas referida (44-52 e 251-5) e o *Hino a Apolo* contém apenas descrições estáticas (1-13 e 186-206). Relativamente à **etiologia**, no caso do *Hino a Deméter* e do *Hino a Apolo*, surgem explicações sobre as origens dos seus cultos; o *Hino a Hermes*, por outro lado, contém algumas pequenas etiologias, como é o caso da invenção da lira (41-51) e do fogo (108-11). No caso do *Hino a Afrodite*, Lenz considera os versos 196 e 7 uma etiologia. Se a etiologia fornece explicações necessárias ao auditório, é pois natural que ainda houvesse descendentes de Eneias quando o poeta compôs este hino.

Lenz chama a atenção para o facto de Eneias aparecer muito tarde no hino, não tendo sido dada na introdução nenhuma explicação relativamente ao motivo por que Anquises se torna amante de Afrodite (*apud van Eck, op. cit.*, pp. 70-1).

Os vários estudos já apresentados, nesta e noutras passagens, apontam para a ideia de que este hino constitui uma contaminação de dois géneros da poesia arcaica: o hino e o *Eoee*. No *Eoee*, a descendência costuma ser referida na última parte, embora seja o ponto culminante do poema (Trub, *apud van Eck, ibidem*; ver *ad n.* 191-201). Se assim for, é muito provável que este hino tenha sido escrito com a finalidade de honrar quer a deusa Afrodite quer os descendentes de Eneias, opinião partilhada por van Eck, embora se mantenha a dúvida relativamente a quais dos descendentes de Eneias poderia o poeta ter em mente. A este propósito, AHS refere Estrabão (607, 608) que, seguindo Demétrio de Cépseis, afirma que os descendentes de Eneias sobreviveram naquela cidade por muitas gerações e eram chamados reis (AHS, *op. cit.*, p. 364, *ad* 196-7).

¹⁵² Αἰνεῖας...χός (198-9): jogo de palavras que aproxima αἰνέω de Αἰνεῖας. J. Humbert (*op. cit.*, p. 158, *ad n.* 2) refere que esta passagem faz lembrar *Od.* I, 62, onde o nome de Ulisses (Ὀδυσσεύς) é aproximado de ὀδύσσομαι («estar irritado»; cf. também *Od.* XIX, 407-9). A etimologia de um nome refere-se muitas vezes às circunstâncias do nascimento. Vd. van Eck, *op. cit.*, p. 72, *ad* 198.

¹⁵³ ἄνεκα...εἰς (199) : Cf. vv. 154 e 167 e também *Il.* XVIII, 85.

¹⁵⁴ A escolha de Anquises parece justificar-se pela beleza divina que caracteriza a sua família inteira (cf. vv. 201 e 219). Afrodite parece querer diminuir a sua desgraça, quando afirma que a raça de Anquises é quase divina (como é exemplificado com as histórias de Ganimedes e Titono). Vd. também *supra*, n. 139, e a genealogia da casa de Tróia dada por Eneias a Aquiles (*Il.* XX, 206 ss.).

¹⁵⁵ μητιμετα (202): originariamente vocativo de μητιτης, foi depois usado como nominativo. F. Càssola (*op. cit.*, p. 554, *ad* 202) refere que o adjectivo deriva, provavelmente, da composição de μητις «prudência», «astúcia» com um segundo elemento cuja origem e natureza são incertos.

¹⁵⁶ A história do rapto de Ganimedes (202-217) é uma das duas histórias contadas no hino que servem para exemplificar o que foi expresso em 200-01, relativamente à beleza da raça de Anquises (vd. também 218- 238, onde se conta a história dos amores de Titono e Aurora).

Relativamente ao rapto de Ganimedes, Lenz (*apud* van Eck, *op. cit.*, pp. 73-4, *ad* 202-17) mostra que o poeta do hino terá tirado de Homero a ideia dos fantásticos cavalos de Trós (*Il.* V, 265-72) e o facto de o rapto de Ganimedes ter sido executado pelos deuses por ordem de Zeus (*Il.* XX, 230-5).

Segundo van Eck (*idem, ibidem*), a versão do hino acentua o carácter homoerótico do mito. As versões mais recentes do mito retratam a águia de Zeus a raptar Ganimedes (cf. Virgílio, *Eneida*, V, 252 ss. e Ovídio, *Metamorfoses*, 10. 155 ss.), havendo mesmo ilustrações em vasos do séc. IV a.C., em diante. Outras versões do mito referem que Zeus assumira a forma de águia, tal como tinha já assumido outras formas para satisfazer os seus desejos amorosos. Segundo outras fontes ainda, Ganimedes não foi raptado por Zeus mas por Tântalo ou, ainda, por Aurora. Vd. GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, (ed. portuguesa) 3ªed., Algés, Difel, 1999, p. 181.

Segundo H. von Geisau (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 74), foram Íbico (289 P) e Píndaro (*Ol.* 10, 104-5) (cf. também Hes., *Th.*, 1345-8) que primeiro deram uma interpretação erótica à história de Ganimedes.

Juntamente com a história do próprio Anquises, as narrativas relativas a Ganimedes e a Titono têm um carácter claramente erótico mas também didáctico.

¹⁵⁷ πινοχοεοι (204): AHS segue a maioria dos manuscritos (πινοχοεειν: M). Para AHS as duas formas não apresentam qualquer diferença de sentido. Têm sido apresentadas várias explicações acerca do sentido da palavra πινοχοεοι. Teógnis (971) apresenta o adjectivo πινοιος. Cf. também *Od.* I, 143. Van Eck prefere combinar o infinitivo dado por M com πι.

Traduzimos por «escanção», dado o desenvolvimento apresentado no v. 206: «servindo o néctar vermelho de um vaso de ouro».

¹⁵⁸ θαῖμα ἴδεῖν (205): cf. *Il.* V, 725 (θαῖμα ἴδῃσθαι) e *h. Hom.* III, 198 (μεγῆλη ἴδεῖν). Esta expressão reflecte o esforço de Afrodite para tentar avivar a sua narrativa (van Eck, *op. cit.*, p. 75, *ad* 205). Vd. também v. 90: a mesma exclamação relativamente à beleza de Afrodite.

¹⁵⁹ τετιμῆνος (205): o tempo perfeito indica a condição em que Ganimedes se encontra (van Eck, *op. cit.*, p. 74, *ad* 205) e destaca a homenagem que lhe é prestada pelos deuses. Cf. 34: πεφυγμῖνον.

¹⁶⁰ ἴφισσων (206): o particípio especifica τετιμῆνος (205), esclarecendo que Ganimedes é honrado como escanção dos deuses.

¹⁶¹ νῆκταρ (206): F. Càssola (*op. cit.*, p. 555, *ad* 206) diz que a distinção entre o néctar e a ambrósia não é clara. De acordo com a interpretação tradicional, νῆκ-ταρ significa «que supera a morte». Outra explicação, baseada numa origem semítica, atribui a νῆκταρ o sentido de «aroma». Cf. também *Il.* XIX, 38-9.

¹⁶² Segundo van Eck (*op. cit.*, p. 76, *ad* 209 e 212-3), o poeta combina os dados homéricos com dois factores novos que não aparecem em mais nenhum lugar- o sofrimento de Trós e a mensagem de Hermes (209 e 212-13)- tentando, desta forma, criar uma narrativa psicologicamente coerente.

¹⁶³ θῆστις ἑλλα (208): cf. *Il.* VI, 346 e *Od.* IV, 727.

Os ventos são muitas vezes referidos como explicação, quando alguém desaparece sem deixar rasto (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 76, *ad* 208). Mas, aqui, o poeta do hino fala de uma tempestade divina, como que atribuindo, indirectamente, a Zeus a responsabilidade de arrebataram Ganimedes num turbilhão, como acontece em *Odisseia* XX, 66, com os filhos do seu inimigo Pandáreo (vd. HUMBERT, Jean, *op. cit.*, p. 159, *ad* n. 1). Van Eck refere que talvez o poeta tivesse acrescentado este motivo para expandir os raros dados transmitidos por Homero.

¹⁶⁴ ὑἱός ἰποινα (210): cf. *Il.* II, 230. Neste hino, a palavra ἰποινα parece significar «recompensa».

¹⁶⁵ ἰππους ῥσποδας (211): cf. *Il.* III, 327 e V, 265-268.

¹⁶⁶ ἴσα θεοῖσιν (214): a expressão é formular (cf. *Il.* XXI, 315; *Od.* XI, 304, 484), sendo uma inovação a sua introdução neste contexto da imortalidade. Em alguns manuscritos é atestada a variação ἴματα πῖντα, o que tornaria o verso quase idêntico a um hexâmetro formular bem documentado em Homero: *Od.* V, 136; VII, 257; XXIII, 336. A expressão ἴσα θεοῖσιν é mais forte que ἴματα πῖντα (AHS, *op. cit.*, p. 366, *ad* 214) e é preferível por fornecer um contraste significativo entre Ganimedes, que foi premiado com a eterna juventude, e Titono, que tem vida eterna (221), mas envelhece, não sendo por isso igual aos deuses (van Eck, *op. cit.*, p. 77, *ad* 214).

¹⁶⁷ A lenda de Eos preenche-se com inúmeros amores, havendo por mais do que uma vez, referência ao facto de ter raptado os seus amantes, por exemplo, Oríon (*Od.* V, 121) e Clito (*Od.* XV, 250). No hino em análise, fala-se de um outro: Eos raptou Titono, de raça troiana, e suplicou a Zeus que o tornasse imortal, mas esqueceu-se de pedir para ele a eterna juventude, razão pela qual ele envelheceu tendo ficado completamente descarnado.

¹⁶⁸ χρυσόθρονος (218): cf. *Od.* XV, 203.

Wilamovitz (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 78, *ad* 218) segue as interpretações que fazem derivar a última parte do adjectivo de θρόνον («flor»), e não de θρόνος («trono»), como é mais frequente. F. Càssola (*op. cit.*, p. 556, *ad* 218) traduz por «de flores de ouro», apenas quando é usado como epíteto de Eos. Para Van Eck, a tradução relacionada com flores pode ser o sentido original (cf. ὀδοδῶκυλος), mas o poeta pode não ter entendido a palavra neste sentido: Homero usa o epíteto «de trono de ouro» em relação a outras deusas- Hera (*Il.* I, 611); Ártemis (*Il.* IX, 533)- para quem o sentido «flores» é menos apropriado. Por outro lado, enquanto que θρόνος é uma palavra comum, θρόνον aparece apenas uma vez em Homero (*Il.* XXII, 441), e também no período helenístico, significando ervas usadas como medicamentos e feitiços (van Eck, *op. cit.*, pp. 78-9, *ad* 218).

A propósito da referência ao ouro, no hino, vd. também vv. 65 e 93, *supra* n. 67, vv. 117 e 226.

¹⁶⁹ Originariamente, Titono seria o deus da luz solar, provavelmente anatólico. Calímaco (fr. 21, 3) e vários lexicógrafos dão a τῖτις (termo anelénico) o significado de «aurora», «manhã», «luz do dia» (*apud* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 555-6, *ad* 218-38).

Os dados homéricos e hesiodíacos acerca do mito de Titono são muito poucos, não havendo qualquer referência ao descuidado pedido de Eos, que terá originado o envelhecimento e o consequente definhar físico, descritos no hino. Cf. *supra*, subcapítulo 3.3., p. 90, n. 110.

F. Càssola lembra que a cigarra é o símbolo da loquacidade que, por sua vez, caracteriza esta última fase da vida de Titono (cf. *Il.* III, 150-2). O mesmo estudioso acrescenta que a cigarra pode

ter inspirado as características de Titono, na última fase descrita no hino (v. 237), por ser pequena e por ter uma voz sonora (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 555-6; vd. também *supra* subcapítulo 3.3., p. 88, n. 105).

¹⁷⁰ ἡμετέρης γενεῆς (219): vd. *ad* 201. Aqui aparece como um genitivo partitivo: Titono, um outro descendente de Dárdano, ajuda à exemplificação da beleza dos homens da raça de Anquises (cf. *supra* n. 139 e n. 154).

¹⁷¹ εἶναι (221): elipse do sujeito.

¹⁷² Lenz reparou que, a meio da história (223), o estilo do discurso de Afrodite muda e passa da descendência de Anquises para a própria situação da deusa, dois temas muito próximos que o poeta consegue alternar. Afrodite parece esforçar-se para avivar a sua narrativa, incutindo-lhe, através de exclamações e do assíndeto, um carácter verosímil. A utilização do adjectivo νηπιῆ ajuda à caracterização psicológica das deusas, acentuando, por um lado, a ingenuidade de Eos, que se esqueceu de acrescentar a juventude ao pedido de imortalidade para Titono; por outro, a clarividência de Afrodite que tem consciência da distância que separa o plano dos homens dos deuses, exemplificada, por exemplo, na oposição estabelecida entre os pares imortalidade/mortalidade e juventude/ velhice (vd. *ad* vv. 240- 6). *Apud* van Eck, *op. cit.*, p. 78.

Cf. também *Il.* II, 38; XX, 264; XXII, 445; e Hes. *Op.* 40.

¹⁷³ ξῖσα τ' ἰππογῆρας λοιβ (224): nesta passagem do hino, o verbo ξῖσα é usado num sentido um pouco vago, provavelmente porque se fala de uma velhice distante no tempo. Para van Eck, isto deve-se também ao facto de γῆρας se referir aos sintomas exteriores da velhice que devem ser deitados fora, mal apareçam. Cf. *Il.* XXIV, 487 e IX, 446, onde a velhice é concebida como algo que pode ser deitado fora (van Eck, *op. cit.*, p. 79, *ad* 224).

¹⁷⁴ ἡκεανοῦ οὐρανὸς περ γαίης (227): em relação à morada da deusa Eos, Homero (*Od.* XII, 3-4) diz que a deusa reside na ilha de Eeia, com seus coros, e que aí nasce Hélios, o sol. Esta ilha é também a morada da filha do sol, Circe (*Od.* X, 135). Cf. também *Il.* XIV, 200-01 (301-2) e *Il.* XVIII, 240.

¹⁷⁵ ἄθειραι (228): em Homero, esta palavra só se refere ao cabelo da crina do cavalo ou à crista do elmo (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 80, *ad* 228).

¹⁷⁶ κατὰ χυοντο (228): sugere o aparecimento e posterior queda dos cabelos brancos, uma das marcas da velhice.

¹⁷⁷ ἐκ κεφαλῆς (229): cf. *Il.* X, 15. Aqui, a fórmula foi adaptada a um novo contexto sintáctico. O uso da preposição ἐκ compreende-se, se pensarmos que os cabelos crescem do lado de fora da cabeça.

¹⁷⁸ γενεῶου (229): Trata-se de um genitivo dependente de ἐκ (como era também o caso de κεφαλῆς). Os tradutores dividem-se entre «barba» (HUMBERT, Jean, *op. cit.*, p. 159, *ad* 229) e «queixo» (CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 73, *ad* 229).

¹⁷⁹ ἐπηγενός (229): o -η- pode ser devido à falsa analogia com palavras como ἐπὶ νόρ (AHS, *op. cit.*, p. 367, *ad* 229). A palavra significa «nobre», «ilustre» e é aplicada a partes do corpo. Heitsch (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 80, *ad* 229) sugere que o poeta entendeu esta palavra como «bem-barbado» (ἐυγενεῖος). Para van Eck, o poeta usou a palavra com o sentido de «nobre», sugerindo, indirectamente, a palavra ἐυγενεῖος («bem-barbado»).

¹⁸⁰ ἐνός (230): cf. 154: σὺς ἐνός.

¹⁸¹ τταλλεν (231): cf. 115.

¹⁸² σφαττ' ἔμβροστέ (232): Titono alimenta-se como os humanos (σφατός) mas também como os deuses (ἔμβροστος) (vd. *Od.* V, 196-9). Van Eck (*op. cit.*, p. 81, *ad* 232) repara que, devido à parcial imortalidade do amante de Eos, talvez o poeta tenha inventado esta combinação de alimentos para colocar a alimentação de Titono em harmonia com a sua pessoa, que contém também ela elementos humanos (envelhecimento) e divinos (imortalidade). A este propósito, vd. *supra*, subcapítulo 3.3., p. 87.

¹⁸³ O verso 235- «este parecia-lhe o melhor conselho no seu coração»- é um exemplo daquilo a que actualmente se chama a focalização interna do narrador. Cf. *Il.* II, 5.

¹⁸⁴ J. Humbert (*op. cit.*, p. 160, n. 1) refere que σπετος parece ter tido, para os antigos, o sentido de «imenso», «constante»; para os modernos, significa «inexprimível», «indizível». Aqui, a palavra parece referir-se à tagarelice do velho imortal que fala sozinho. Cf. *Il.* I, 249; XVIII, 403; Hes. *Th.* 39, 97; e também Juvenal VII, 35 *facunda senectus*.

De acordo com as tradições mais tardias, Titono terá sido transformado em cigarra (κικυς). Há quem veja nesta passagem do hino uma subreptícia referência a essa metamorfose. Vd. *supra* n. 169 e subcapítulo 3.3, p. 88, n. 105.

¹⁸⁵ Entre os versos 237-238, o vigor da voz de Titono contrasta com os seus membros enfraquecidos (cf. *Il.* III, 150-2: descrição dos velhos homens de Tróia, cujas vozes são comparadas às das cigarras).

¹⁸⁶ γ (239): enfático- opõe-se a Eos.

¹⁸⁷ τοov (239): refere-se a Titono.

¹⁸⁸ Entre os versos 239-40, Afrodite declara a Anquises a sua incapacidade para lhe garantir a imortalidade. Relativamente ao v. 240, vd. v. 221.

¹⁸⁹ τοιοτος (241): refere-se à beleza e juventude que Anquises possui no momento (mas que, subentende-se, perderá com o passar dos anos).

¹⁹⁰ γρας μοιον (244): cf. *Il.* IV, 315. O significado e a derivação de μοιον têm sido amplamente discutidos. μοιος é um epíteto de γρας, νεκος, πλεμος e θνατος (AHS, *op. cit.*, p. 368, *ad* 244), surgindo associada apenas a coisas funestas (HUMBERT, Jean, *op. cit.*, p. 160, n. 2). Embora em Hes. *Op.* 182, a palavra seja usada como equivalente a μοιος («igual», «comum»), Humbert e AHS afastam essa semelhança, uma vez que as etimologias mais modernas apontam para o significado de «cruel», «funesta» (*apud* HUMBERT, Jean, *op. cit.*, p. 160, n. 2).

¹⁹¹ τχα (244): os manuscritos apresentam duas leituras: τχα (*M ap*) e κατ (*f*).

¹⁹² μφικαλπτοι... μφικαλψει (243-4): os poetas arcaicos pareciam não se incomodar com as repetições a curta distância; cf. *h. Hom.* III, 351-2, Hes. *Th.* 65-7, 143-5, 450-2.

¹⁹³ Entre os versos 244-6, Afrodite apresenta o argumento definitivo que impossibilita a continuidade da sua relação amorosa com Anquises: o futuro envelhecimento do herói.

Acentuam-se as noções de debilidade e degradação física características da velhice, apresentando-se uma concepção da velhice como uma força implacável (244-5), odiada pelos próprios deuses (cf. v. 246). De notar a concentração de quatro adjectivos a caracterizar a velhice.

A oração correspondente ao segundo hemistíquio do v. 246- τε στυγούσι θεοί περ- funciona como ponto culminante da gradativa caracterização de γίρας. Cf. v.233: στυγερύ... γίρας.

¹⁹⁴ τῶρβεσκον (251): cf. v. 83: ταρβέσειεν e v. 182: τῶρβησιν.

¹⁹⁵ ἴμοις ἴπρους καὶ μῆτιας (249): esta expressão não se refere à conversa de Afrodite com os outros deuses, mas às dos deuses e das mulheres mortais (vd. van Eck, *op. cit.*, p. 86, *ad* 249).

A propósito do aspecto erótico de ἴπρους, cf. *Il.* XIV, 216 e XXII, 128.

¹⁹⁶ συνμίξα (250): cf. v. 50: συνμίξε.

¹⁹⁷ δῖμνασκε νῆμα (251): passagem do pensamento (νῆμα) ao acto (δῖμνασκε); cf. v. 236.

¹⁹⁸ οἰκτι μοι στῆμα χεῖσεται ἰξονομῆναι (252): nos manuscritos lê-se στοναχέσεται, uma leitura considerada incorrecta por vários editores. J. Humbert (*op. cit.*, p. 160), AHS (idem, *op. cit.*, p. 73), Evelyn-White e Weiher (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 86, *ad* 252) adoptam a leitura de Martin: στῆμα χεῖσεται. F. Càssola (*op. cit.*, p. 557, *ad* 252) não concorda com esta leitura pois χεῖσεται só pode ser futuro de χανδῆνω e adopta a leitura στῆμα τλῆσεται, seguida por Gemoll.

¹⁹⁹ τῖν μῖν ἴπιν δὲ πρῶτον ἴδῃ φῶς ἐλπίοιο (256): Heitsch (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 80, *ad* 256) considera φῶς o sujeito da oração e nota que a construção é insólita; F. Càssola (*op. cit.*, p. 558, *ad* 256) nota que o μῖν de 257 retoma o τῖν. Van Eck (*op. cit.*, p. 88, *ad* 256) chama a atenção para o confronto com *Od.* IV, 540 (= X, 498).

²⁰⁰ Càssola explica que Nífa significa, em geral, «jovem esposa» e é um termo solene, próprio da linguagem poética ou sagrada. Há uma grande variedade de Ninfas, caracterizadas por uma grande ligação à natureza. Umas vivem no bosque (Melíades, Dríades e Amadríades); outras vivem nas montanhas (Oréades); nas fontes (Náiades); nos prados (Héleias). Segundo Homero, as Oréades são filhas de Zeus (*Il.* VI, 420; cf. *Od.* VI, 105); segundo Hesíodo, as Méliades nasceram da terra fecundada do sangue de Úrano (*Th.* 183-7). Na *Odisseia*, são referidas as Ninfas Calipso e Circe; no *Hino Homérico IV*, é referida Maia. Vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 557-8, *ad* 556-72.

²⁰¹ Tal como afirma Jean Humbert (*op. cit.*, p. 160, n. 3), esta bela digressão sobre as Ninfas testemunha um grande carinho pelas árvores que estão num estado intermédio entre os homens e os deuses.

AHS (*op. cit.*, p. 369, *ad* 258) refere a dificuldade de distinção entre as Oréades e as Dríades. Originariamente, seriam espíritos das árvores. Dada a vastidão das montanhas e da vegetação da Grécia, a maior parte das Dríades seria Oréades.

²⁰² $\pi\omicron\nu\nu\alpha\iota$ (259): as Ninfas não se assemelham nem aos homens (elas vivem mais), nem aos deuses (elas morrem). Em 276, o poeta usa $\delta\iota\lambda\theta\omega$ no mesmo sentido, passando de um sentido local a um sentido temporal.

As Ninfas (como as Náíades) têm uma vida muito longa, mas não são imortais. Esta crença não é todavia certa. O poeta do hino foi sensível a esta questão ao afirmar que as Ninfas (Dríades?) não são mortais nem imortais. Há, contudo, várias passagens em que as Ninfas são consideradas deusas (Homero, *Il.* XVIII, 86 ; *Il.* XX, 4-9; XXIV, 615-6 ; *Od.* XXIV, 47; *h. Hom.* XVI, 7; Hesíodo, *Th.*, 129-30) o que faz pensar na sua imortalidade. F. Càssola (*op. cit.*, pp. 559-60, *ad* 269-72) considera ser difícil estabelecer a concepção mais antiga das Ninfas.

²⁰³ Os $\Sigma\epsilon\iota\lambda\eta\nu\omicron$ (262) são companheiros habituais das Ninfas e, como elas, demónios da natureza. São semelhantes aos Centauros, mas mais humanos: a parte inferior do corpo era a de um cavalo, e a superior, a partir da cintura, a de um homem. Tem sido muito discutida a identificação dos Silenos e dos Sátiros (vd. CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 558, *ad* 262).

²⁰⁴ $\epsilon\sigma\kappa\omicron\pi\omicron\varsigma$ $\rho\gamma\epsilon\iota\phi\omicron\nu\tau\eta\varsigma$ (262): em *Od.* XIV, 435 Eumeu sacrifica às Ninfas e a Hermes.

²⁰⁵ v. 263: cf. v. 74 e *supra* n. 53.

²⁰⁶ $\delta\rho\epsilon\varsigma$ $\psi\iota\kappa\omicron\rho\eta\nu\omicron\iota$ (264): cf. *Il.* XII, 132.

²⁰⁷ $\sigma\tau\sigma'$ $\lambda\beta\alpha\tau\omicron\iota$ (267): a derivação e o significado de $\lambda\beta\alpha\tau\omicron\iota$ são desconhecidos. A palavra aparece a propósito de pedras (cf. *Od.* XIII, 196) e de uma caverna (Hes., *Th.* 483), entre outros contextos (vd. AHS, *op. cit.*, p. 370, *ad* 267). Aqui, o seu sentido alargou-se às árvores que crescem em lugares elevados (cf. Hes. *Sc.* 422). A etimologia de $\lambda\beta\alpha\tau\omicron\iota$ era já obscura para os antigos, suspeitando-se uma origem popular (HUMBERT, Jean, *op. cit.*, p. 161, n. 1). F. Càssola segue a etimologia e o significado («defeituoso em relação à acessibilidade») propostos por Buttmann, considerando-os apropriados a todos os contextos (*apud* CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, pp. 558-9, *ad* 267). Cf. também *h. Hom.* IV, 404 e XIX, 10.

²⁰⁸ □ κικλ□σκουσιν (267): cf. *Od.* IV, 355 onde □ é um acusativo singular. Aqui, contudo, parece funcionar como um plural, o que sugere que o poeta do hino o tenha retirado mecanicamente de Homero (CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 559, *ad* 267).

Van Eck (*op. cit.*, p. 92, *ad* 267) considera que □ foi separado do seu número já bastante cedo, tendo desaparecido da linguagem oral. Mais tarde, terá sido separado do seu caso.

Para Càssola (*op. cit.*, p. 559, *ad* 267), o pronome anafórico ε□, ο□, □ é idêntico ao reflexivo ε□, ο□, □, que é invariável no que diz respeito ao número e género, no indo-europeu. Assim, o uso de ο□, □ no plural por σφισι, σφεας não é um erro mas um arcaísmo. Van Eck (*op. cit.*, p. 92, *ad* 267) contrapõe, dizendo que as formas reflexas só são usadas no singular.

²⁰⁹ τεμ□νη ... □θαν□των (267-8): esta passagem contrasta com todo o passo, no qual o poeta insiste na mortalidade das Ninfas (*ad* 259-61, 269-73).

²¹⁰ Em Homero só as Ninfas do mar são chamadas □θαν□ται. Vd. *supra* n. 202. As Ninfas não pertencem à esfera da mortalidade como os humanos, os animais e as plantas; embora não sejam imortais, são chamadas θεα□ (*ad* 275).

Nesta passagem, é claramente declarado que a vida das Ninfas do bosque está ligada à da árvores. Para Nilsson (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 90, *ad* 264-72), as Ninfas do bosque eram originariamente Ninfas das florestas e só depois foram identificadas com árvores individuais. Athanassakis refere que, primitivamente, a árvore era dificilmente distinguida do seu espírito. Mais tarde, o espírito separou-se, tornando-se antropomórfico, e viveu uma existência independente, durante a vida da árvore, mas que terminava aquando da morte da mesma (ATHANASSAKIS, Apostolos N., *op. cit.*, p. 96, *ad* 264-72).

Esta passagem relativa à vida das Ninfas deve ser entendida como um complemento à mensagem do hino, tendo um propósito claramente didáctico. Vd. *supra*, subcapítulo 3.3., pp. 95-6.

²¹¹ Segundo o texto dos códices são referidas duas apresentações que teriam lugar uma no início da adolescência, outra quatro ou cinco anos depois, não sendo claro o motivo por que o poeta terá inserido esta correcção (CÀSSOLA, Filippo, *op. cit.*, p. 560, *ad* 274-7). Por isso mesmo, é usualmente assumida uma dupla recensão, parecendo terem sido postas lado a lado, duas versões: 274-5 e 276-7.

Seguimos o texto usado por AHS, que apresenta as duas versões: nos versos 274-5, diz-se que o jovem Eneias seria educado pelas Ninfas até à adolescência; nos versos 276-7, afirma-se que a criança seria deixada ao cuidado das Ninfas até aos cinco anos, idade em que a deusa viria para a apresentar oficialmente ao seu pai.

Humbert (*op. cit.*, p. 161, *ad n.* 2), Càssola (*op. cit.*, pp. 560, *ad* 274-7) e Breuning (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 94, *ad* 274-7) rejeitam os versos 274-5, por considerarem que são incompatíveis com os versos 276-7. Breuning baseia-se no facto de a idade de $\square\beta\eta$ ser usualmente muito mais elevada do que os cinco anos e no facto de as Ninfas não serem $\theta\epsilon\alpha\Box$. Càssola chama a atenção para os versos 278-80, em que o poeta diz claramente que Anquises, mal veja Eneias, o conduzirá a Ílion, considerando a ideia de uma dupla apresentação absurda. Gemoll e Jeanmaire (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 94, *ad* 274-7) rejeitam 276-7. Van Eck, AHS, Evelyn-White e Weiher mantêm toda a passagem. Para Van Eck, os versos 276 e 277 podem ser encarados como uma correcção àquilo que Afrodite disse em 274-5: ela não o deixará com as Ninfas até à idade de $\square\beta\eta$, mas antes trá-lo-á quando tiver cinco anos.

A propósito do tema deste passo, cf. *Od.* XV, 363 ss. (Eumeu conta como Anticlea o criou a ele e a Ctímene) e *Il.* XXIV, 727-8 (Andrómaca lamenta a morte do marido, Heitor, receando que o filho de ambos não chegue à juventude).

²¹² $\square\pi\Box\zeta\Box\nu\Box$ (282): cf. vv.164 e 255.

²¹³ $\kappa\alpha\lambda\upsilon\kappa\Box\pi\iota\delta\omicron\varsigma$ (284): na poesia arcaica, só aparece em *h. Hom.* II, 8 e 420 (*apud* van Eck, *op. cit.*, p. 97, *ad* 284). Para van Eck, não há um composto na poesia arcaica no qual $-\Box\pi\iota\varsigma$ se refira inequivocamente ao rosto. Aqui, segundo o mesmo estudioso, o vocábulo refere-se aos rebentos das árvores, às quais as Ninfas são idênticas (*ibidem*, pp. 97-8).

²¹⁴ Cf. *ad* 98 e 258.

²¹⁵ $\kappa\upsilon\theta\epsilon\rho\epsilon\Box\Box$ (287): cf. *ad* 6.

²¹⁶ O segundo discurso da deusa (191-290) termina com a ordem final e a ameaça a Anquises (281-90), onde está incluído o motivo do raio de Zeus (288), ausente em Homero.

Na sequência de estudos como os de Allen e Sikes, van Eck sugere que o poeta do hino pretendeu acentuar a ideia grega de que Zeus supervisiona a organização social e legal dos humanos e dos deuses, sendo punido todo aquele que quebrar as regras da justiça. Cf. *Hes. Op.* 1-10; *Th.* 73-4 e 885; cf. também *Od.* XIV, 283-4.

É esclarecedora a interpretação que van Eck dá a esta passagem: Zeus protegeu as *timai* dos outros deuses, ao restringir as *timai* de Afrodite; agora ele protege a *time* de Afrodite, ao salvaguardá-la da divulgação da sua relação com Anquises entre os humanos (van Eck, *op. cit.*, p. 96, *ad* 281-91). A este propósito, vd. *supra*, subcapítulo 3.3., p. 98.

O pedido de sigilo relativamente àquele encontro amoroso entre Afrodite e Anquises pode estar relacionado com o facto de o segredo parecer ter sido característico dos *Eoeae*. Além disso, van Eck relembra que os encontros amorosos entre deuses e mortais acontecem sempre em locais secretos, talvez porque fosse humilhante para os deuses deitarem-se com um mortal. Alguns exemplos testemunham que as uniões referidas ocorriam em locais discretos: *Il.* II, 515 (Estíoque e Ares); *Il.* XVI, 184 (Polimeda e Hermes); *Od.* XI, 242-4 (Tiro e Poséidon são cobertos por uma onda); *h. Hom.* IV, 5-9 (Zeus e Maia unem-se numa caverna remota); Cf. também *Il.* II, 821 e *Hes. Th.* 1010 (Afrodite e Anquises, no monte Ida).

²¹⁷ $\square\nu\epsilon\mu\square\epsilon\nu\tau\alpha$ (291): cf. *ad* 280. Inserido num verso formular de transição, este adjectivo aparece apenas aqui em relação ao céu, sendo geralmente relacionado com lugares elevados, naturalmente mais ventosos (HUMBERT, Jean, *op. cit.*, p. 162, n. 1). Cf. 280.

O poeta substituiu o tradicional *asteroenta* (cf. *Il.* IV, 44; XV, 371; *Od.* IX, 527; *Th.* 127) por $\square\nu\epsilon\mu\square\epsilon\nu\tau\alpha$.

Càssola (*op. cit.*, p. 560, *ad* 291) considera que este adjectivo contribui para a criação de uma imagem singular, uma vez que o céu dos gregos não é a atmosfera, mas a abóbada celeste, e sugere que $\square\nu\epsilon\mu\square\epsilon\nu\tau\alpha$ possa ter sido introduzido por um copista que recordava o v. 280.

²¹⁸ $\chi\alpha\square\pi\epsilon$ (292): esta é a fórmula de despedida mais usual, no final dos *Hinos Homéricos* (vd. *h. Hom.* VI, 19 e *h. Hom.* X, 4). Mas cf. também *h. Hom.* XX, 8 e XXIII, 4 (relativamente a outras formas de despedida).

Cf. *h. Hom.* II, 494, *Od.* XIII, 357-8, e *Hes. Th.* 104, onde se vê que as preces e os cantos agradam aos deuses e tornam-nos propícios.

²¹⁹ $\mu\epsilon\delta\square\omicron\upsilon\sigma\alpha$ (292): o nome da deusa é seguido de uma oração de participio. cf. *h. Hom.* IV, 1-2.

²²⁰ $\sigma\epsilon\square$ (293): o poeta anuncia claramente que prosseguirá a sua recitação com outro canto ($\square\lambda\lambda\omicron\nu\nu\square\varsigma\square\mu\nu\nu\nu$, 293). A propósito dos elementos indiciais de enunciação nos hinos, vd. *supra*, n. 1; subcapítulo 3.3., p. 58, n. 8.

2. Hino a Afrodite VI

Eu cantarei a bela Afrodite, [a deusa] venerável de coroa de ouro, que domina as muralhas de toda a Chipre, rodeada de mar, onde a força húmida do Zéfiro que sopra a levou¹ sobre a vaga do mar de ruído ressonante na doce espuma. As Horas² de véu de ouro receberam-na com agrado, vestiram-lhe roupas imortais, sobre a cabeça 5 imortal puseram uma coroa bem trabalhada, bela, de ouro, nos lóbulos gravados flores de oricalco³ e de ouro precioso. À volta do pescoço delicado e do peito argênteo, 10 enfeitaram-na com colares de ouro com os quais também elas próprias, as Horas de véu de ouro, se adornavam⁴ quando iam aos amáveis coros⁵ dos deuses e à morada do pai⁶.

Depois que lhe vestiram toda a roupa à volta do corpo, levaram-na aos imortais: ao vê-la, acarinharam-na, saudaram-na com as mãos⁷, e cada um suplicou que ela 15 fosse sua legítima esposa e que pudesse levá-la para sua casa, admirando a beleza de Citeréia coroada de violetas.

Salvé⁸, ó deusa de olhos⁹ vivos, doce e carinhosa, concede-me obter a vitória nesta competição e entoa-me o canto. 20

E eu recordar-me-ei de ti e de um outro canto.

NOTAS:

¹ Cf. Hes., *Th.* 869, 870.

² Cf. *h. Hom.* V, 61 e vd. *supra* n. 46, pp. 119-20, e n. 68, p. 125. A relação que Afrodite tem com as Horas é semelhante à que tem com as Cárites.

³ v. 9: cf. *h. Hom.* V, v. 87.

⁴ O uso do dual faz pressupor que o poeta considerasse que as Horas fossem duas.

⁵ Cf. *h. Hom.* V, v. 118 e *supra* n. 89, p. 129.

⁶ As Horas são filhas de Zeus e de Témis.

⁷ F. Càssola (idem, *op. cit.* p. 561, *ad* 16) prefere a tradução «levando in alto le mani».

⁸ Vd. *supra* n. 218, p. 152.

⁹ O vocábulo grego significa «pálpebra», tendo sido traduzido metonimicamente por «olhos».

3. Hino a Afrodite X¹

Eu cantarei a Citeréia, originária de Chipre¹, que aos mortais doces presentes² concede, sempre um sorriso tem na desejável face e uma flor de desejo traz.

Salvé, deusa, que reina sobre a bem construída Salamina³ e toda a Chipre. Concede-me um canto amável⁴ e eu lembrar-me-ei de ti e de um outro canto.

NOTAS:

¹ A propósito da relação de Afrodite com Chipre e com Cítera, vd. *supra* n. 3 ao *h. Hom.* V, pp. 110-1. Vd. também *h. Hom.* V, vv. 2, 6, 58, 59 e 66; *h. Hom.* VI, vv. 2 e 18.

² Vd. *h. Hom.* VI, v. 19.

³ F. Càssola prefere a tradução «hospitale», atribuindo-lhe um significado equivalente a «boa de habitar» (idem, *op. cit.*, p. 568, *ad* 4).

⁴ O adjectivo não parece relacionar-se com o tópico do desejo (vd. vv. 2, 3 e 5), mas antes com o facto de o hino funcionar como exórdio ou despedida de um proémio épico.

¹ Segundo o original grego seguido por Càssola (idem, *op. cit.*, p. 308).

Bibliografia

- ADRADOS, Francisco Rodríguez, *El Mundo de la Lírica Griega Antigua*, Madrid, Alianza editorial, 1981.
- ALDEN, Maureen J., «The Ressonances of the Song of Ares and Aphrodite», *Mnemosyne*, série IV, vol. L, fasc. 5, Outubro de 1997, pp. 512-529.
- ALLEN, Thomas William, HALLIDAY, W. R. e SIKES, E. E., *The Homeric hymns*, 2ª ed., Oxford, Clarendon Press, 1936.
- ALLEN, Thomas William, *Hymni Cyclus Fragmenta Margites Batr. Vitae, (Homeri Opera)*, Tomus V, Oxford, Oxford University Press, 1912.
- ALLEN, Thomas William, *Homer. The Origins and the Transmission*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- ANDERSEN, Oivind, «Diomedes, Aphrodite and Dione: Background and Function of a scene in Homer's Iliad», *Classica et Mediaevalia*, vol. XLVIII, 1997, pp. 25- 36.
- ATHANASSAKIS, Apostolos N., *The Homeric Hymns. Translation, Introduction and Notes*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976.
- BAILLY, A., *Dictionnaire Grec- Français*, Paris, Hachette, 1985.
- BARON, Ernesto e BARON, Cloris, *Los Dioses Griegos*, Tomo I, Ciento de Estudios de Antropologia Gnóstica, 1994.
- BERGEN, Ann L. T., «Sacred Apostrophe: re-presentation and imitation in the Homeric Hymns», *Arethusa*, 15, 1982, pp. 83-108.
- BERNABÉ, Alberto, «Los Himnos Homéricos», in LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, Ediciones Catedra, 1988, pp. 95-105.

BERNABÉ, Alberto, «Los Mitos de los Himnos Homéricos: el ejemplo del *Himno a Afrodita*», in LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *Mitos en la Literatura Griega Arcaica y Clasica*, Madrid, Ediciones Clasicas, 2002, pp. 93- 110.

BOEDEKER, Deborah Dickmann, *Aphrodite's entry into Greek Epic*, Lugduni Bataurorum E. J. Brill, 1974.

BORIAUD, Jean-Yves (ed.), *Hygin, Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 52.

BRASWELL, Bruce Karl, «The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to Odyssey 8», *Hermes*, v. 110, fasc. 2, 1982, pp. 129- 137.

BRILLANTE, Carlo «Il cantore e la musa nell'epica greca arcaica», *Rudiae*, 4, 1992, pp. 7-37.

BUFFIERE, Félix, *Les Mythes d'Homère et la Pensée Grecque*, Paris, Belles Lettres, 1973, pp. 168-172; 302- 306.

BURCKERT, Walter, *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* (Trad. de M. J. Simões Loureiro), Lisboa, Serviço de Educação Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 66- 73; 301- 307; 356- 368.

BURY, R. G. (ed.), *Plato, XI, Laws*, vol. II, Livros VII-XII, Cambridge, Harvard University Press, 1984, pp. 48-9, 164-253.

CALAME, Claude, *Eros en la Antiqua Grecia*, (Trad. de Estrella Pérez Rodríguez), Madrid, Alcal ediciones, 2002, pp. 17- 54.

CALAME, Claude, *Le recit en Grece Ancienne. Enonciations et Representations de Poetes*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1986, pp. 11- 54.

CAMPBELL, David A. (ed.), *Greek Lyric, Stesichorus, Ibycus, Simonides, and others*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, pp. 258-9.

CAMPBELL, David A. (ed.), *Greek Lyric Vol. II, Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 416.

CAMPBELL, David A. (ed.), *Sappho and Alcaeus*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, pp. 56-7, 100-1.

CAMPBELL, David A., *The Golden Lyre. The Themes of the Greek Lyric Poets*, London, Duckworth, 1983., pp. 2- 201.

CÀSSOLA, Filippo, *Inni Omerici*, 1ª ed., Verona, Fondazione Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori Editore, 1975.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.

CLAY, Jenny Strauss, «The Homeric hymns», in MORRIS, Ian e POWELL, Barry (ed.), *A New Companion to Homer*, Leiden, New York, Koln, Mnemosyne, sup. 163, 1997, pp. 489-507.

CLAY, J. T., *The Politics of the Olympus, Form and meaning in the major homeric Hymns*, Princeton, 1989, p. 5.

DAIN, Alphonse e MAZON, Paul (ed.), *Sophocle, Les Trachiniennes- Antigone*, 4ª edição, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 103.

DELFORGE, Vinciane Pirenne-, «Conception et Manifestations du Sacré dans L'Hymne Homérique à Aphrodite », *Kernos*, vol. 2, 1989, pp. 187- 197.

DELFORGE, Vinciane Pirenne-, «L' Aphrodite grecque: contribution à l' étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique», Liège, centre International d' Étude de la Region Grecque Antique, 1994, XII (Kernos supplément, 4).

DELGADO, José António Fernandes, «Elaboração hesiódica do mito», in J. A.- Lopez Férez (ed.), *Mitos en la Literatura Griega Arcaica y Clasica*, Madrid, Ed. Clasicas, 2002.

EASTERLING, P. E. e KNOX, B. M. W., *The Cambridge History of Classical Literature. I Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 110- 117.

ECK, Johannes van, *The Homeric hymn to Aphrodite. Introduction, Commentary and Appendices*, Lexmond, 1952.

EVANS, Stephen; CRUDDEN, Michael (2002)

Rec. Michael Crudden, *The Homeric hymns*, Oxford, 2001. p. 159.

In: Bryn Mawr Classical Review. (<http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr>).-v. 2002.03.33 (2002).

EVANS, Stephen, *Hymn and Epic. A Study of their Interplay in Homer and the Homeric Hymns*, Turku, Turun Yliopisto, 2001.

EVELYN-WHITE, Hugh G., *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle- Homerica*, London, Loeb Classical Library, 1995.

FALIÚ, José Banqué y, *Himnos Homéricos*, Barcelona, Tipografia La Académica, de Serra Hnos. y Russell, s.d..

FALKNER, Thomas M., *The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric, and Tragedy*, Norman e Londres, University of Oklahoma Press, 1995, pp. 108-152.

FANTHAM, Elaine, *Ovid, Fasti, Book IV*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 58-9.

FINLEY, M. I., *Os Gregos Antigos*, pp. 13- 46.

FLACELIÈRE, Robert et alii (ed.), *Plutarque, Vies, Thésée- Romulus, Lycurgue- Numa, Tome I*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 29.

FOLEY, Helene P., *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary and Interpretation Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

FOWLER, H. N. (ed.), *Plato, Cratylus, Parmenides, Greater Hippias, Lesser Hippias*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 64-5.

FRAZER, James George, *Apollodorus- The Library*, Vol II, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 85-9.

FURLEY, W. D., «Types of Greek Hymns», *EOS*, 81, 1981, pp. 21-41.

GARCÍA, John F., «Symbolic Action in the Homeric Hymns: The Theme of Recognition», *Classical Antiquity*, 21, n°1, 2002, pp. 1-39.

GERBER, Douglas E. (ed.), *Greek Elegiac Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, pp. 80-1.

GRAVES, Robert, *Os Mitos Gregos I*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Nova Enciclopédia, 1990.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, (Ed. portuguesa) 3ªed., Algés, Difel, 1999.

GUERRA, José B. Torres, *Himno Homérico a Demeter*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2001.

HANSEN, William, «Foam- Born Aphrodite and the Mythology of Transformation», *American Journal of Philology*, vol. 121, nº 1, 2000, pp. 1-19.

H. G. Liddell e Scott, *Greek- English Lexicon*, Oxford, New Edition Stuart Jones & Mc Kenzie, 1968.

HERÓDOTO, *Histórias- Livro 1º*, Lisboa, Edições 70, 2002.

HERÓDOTO, *Histórias- Livro 3º*, Lisboa, Edições 70, 1997.

HOEKSTRA, A., *The Sub-Epic Stage of the Formulaic Tradition. Studies in the Homeric Hymns to Apollo, to Aphrodite and to Demeter*, Amsterdam- London, North Holland Pub. Co, 1969 (1970).

HOLMBERG, Ingrid E.; SHELMERDINE, Susan C. (1997)

Rec. Susan C. Shelmerdine: *The Homeric Hymns*. Newburyport, Ma.: Focus Classical Library, Focus Books (1995), in: *Bryn Mawr Classical Review*. (Bryn Mawr Pa: Thomas Library, Bryn Mawr College).- volume 8 (1997), f. 8.-p.765-771.

HUMBERT, Jean, *Homère Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

INSTONE, Stephen; FOLEY, Helene Peet (1995)

Rec. Foley: *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary, and Interpretative Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press (1994) in: *The Classical Review*. Published for the Classical Association by Oxford University Press.- v. 45 (1995), f.2.-pp. 222-224.

JANKO, Richard, *Homer, Hesiod, and the Hymns. Diachronic development in epic diction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

JANKO, Richard, «The structure of the Homeric Hymns: a study in genre», *Hermes*, 109, 1981, vol. 1, pp. 8-24.

JONES, W. H. S. (ed.), *Pausanias, Description of Greece, Books VIII. 22- X*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 356-7.

JONES, W. H. S. (ed.), *Pausanias, Description of Greece, III, Books VI, VII, VIII (chaps. i-xxi)*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, pp. 364-5 e 408-9.

JONES, W. H. S. (ed.), *Pausanias, Description of Greece, Books I and II*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, pp. 74-5.

KING, Helen, «Tithonos and the Tettix», *Arethusa*, vol. 19, 1, 1986, pp. 15-35.

KOVACS, David (ed.), *Euripides, Cyclops- Alcestis- Medea*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, pp. 312-3.

KOVACS, David (ed.), *Euripides, Trojan Women, Iphigenia among the taurians, Ion*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 168-9.

LA BUA, Giuseppe, *L'Inno nella Letteratura Poetica Latina*, San Severo, Gerni Editori, 1999, pp. 7- 83.

LAMB, W. R. M., *Plato. Lysis, Symposium. Gorgias*, Cambridge e London, Harvard University Press, 1996, pp. 153.

L' Année Philologique, Bibliographie Critique et analytique de l' Antiquité Gréco-latine, Paris, 2001.

LEGRAND, Ph.-E. (ed.), *Hérodote, Histoires, Livre I, Clio*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, pp. 56, 131 e 150.

LEGRAND, Ph.-E. (ed.), *Hérodote, Histoires, Livre II, Euterpe*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp. 189-90.

LEGRAND, Ph.-E. (ed.), *Hérodote, Histoires, Livre III, Thalie*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, pp. 41-2.

LESKY, Albin, *História da Literatura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 106- 111.

LOURENÇO, Frederico, *Homero, Odisseia*, Lisboa, Livros Cotovia, 2003.

MAIR, A. W. e MAIR G. R. (ed.), *Callimachus, Hymns and epigrams, Lycophron Aratus*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, pp. 108-11.

MARTÍNEZ, Marcos, «Los Himnos a Eros en la Literatura Griega», in *Corolla Complutensis in Memoriam Josephi S. Lasso de la Vega*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 187-97.

MÉRIDIÉ, Louis (ed.), *Euripide, Hippolyte- Andromaque- Hécube*, 5ª edição, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 31.

MILLER, Andrew M., *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden, E. J. Brill, 1986.

MURRAY, A. T. e DIMOCK, George E. (ed.), *Homer, The Odyssey*, vols. I e II, Londres, Harvard University Press, 2º ed. 1995.

MURRAY, A. T. e WYATT, William F. (ed.), *Homer, Iliad*, vols. I e II, Cambridge, Harvard University Press, 2º ed. 1999.

PARRY, Hugh, «The Homeric Hymn to Aphrodite: Erotic Ananke», *Phoenix*, v. 40, 3, 1986, pp. 253- 264.

PELLIZER, Ezio, «Tecnica compositiva e struttura genealogica nell'Inno omerico ad Afrodite», *Quaderni Vrbi di Cultura Classica*, 668, nº. 27, 1985, pp. 115-144.

POSTLETHWAITE, N., «Formula and Formulaic: some Evidence from the Homeric hymns», *Phoenix*, vol. 33, n° 1, 1979, pp. 1- 18.

PREZIOSI, Patricia G., «The Homeric Hymn to Aphrodite: an Oral Analysis», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 71, 1967, pp. 171- 204.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira (tr.), *Ésquilo, Oresteia, Agamémnon- Coéforas- Euménides*, Coimbra, Edições 70, 1992, pp. 54, 74, 91, 140 e 200.

RACE, William H., «Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns», *Greek Roman and Byzantine Studies*, vol. 23, n° 1, 1982, pp. 5- 14.

RACE, William H. (ed.), *Olympian odes, Pythian odes*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 46-7, 54-5; 62-3; 78-9; 132-3; 220-1; 232-3; 250-1.

RACE, William H. (ed.), *Pindar, Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 16-7, 136-7, 360-3.

RICHARDSON, Nicholas James, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da, *Hélade*, 4ª ed, Coimbra, 1982.

ROGERS, Bickley Benjamin (ed.), *Aristophanes, The peace- The birds- the frogs*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 148-9, 218-9, 286-7, 316-7 e 332-3.

ROMILLY, Jacqueline, *Précis de Littérature Grecque*, Saint-Germain, Presses Universitaires de France, 1980, pp. 36- 37.

ROUSE, W. H. D. (ed.), *Nonnos, Dionysiaca, Book I- XV*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 460-1, 516-7.

RUDHARDT, Jean, *Le Rôle d'Éros et d'Aphrodite dans les Cosmogonies Grecques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

RUDHARDT, Jean, «L'Hymne Homérique à Aphrodite. Essai d' Interpretation», *Museum Helveticum*, vol. 48, 1991, pp. 8- 20.

SEGAL, C. P., «The Homeric Hymn to Aphrodite: a Structuralist Approach», *CW* 67, 1974, pp. 205-212.

SEGAL, Charles, «Tithonus and The Homeric *Hymn to Aphrodite*: a Comment», *Arethusa*, vol. 19, 1, 1986, pp. 37-47.

SCHEINBERG, Susan, «The Bee Maidens of the Homeric Hymn to Hermes», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 83, 1976, pp. 1- 28.

SHOREY, Paul (ed.), *Plato, The republic, VI-X*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, pp. 464-5.

SMITH, Herbert Weir (ed.), *Aeschylus, Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 18-9.

SMITH, Herbert Weir (ed.), *Aeschylus, Suppliant Maidens, Persians, Prometheus, Seven Against Thebes*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 100-1, 160-1 e 394-5.

SMITH, Peter M., *Nursling of Mortality. A Study of the Homeric Hymn to Aphrodite*, Frankfurt, Verlag Peter D. Lang, 1981.

SOLMSEN, Friedrich, WEST, M. L. e MERKELBACH, R., *Hesiodi, Theogonia opera et dies scutum (fragmenta selecta)*, Oxford, Oxford Classical texts, 3º ed., 1990.

STEHLE, Eva, *Performance and Gender in Ancient Greece*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1996.

VARA, José, «El por qué las Ejecuciones Épicas (Himno más Recitacion Épica de Índole Trágica) se Convirtieron en la Tragedia (parte Hímnica más Parte Recitada Trágica) y Huella de Este Paso en Esquilo», *Tabis*, vol. 3 a, 1998, pp. 19- 47.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mito & Pensamento entre os Gregos* (Trad. de Haiganuch Sarion), Brasil, Editora Paz e Terra, 1990, pp. 156-157.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mortals and Immortals. Collected Essays*, Princeton (NJ), University Press, 1992, pp. 28-49.

VIRGILE, *Oeuvres*, Paris, Librairie Hachette, 1990, p. 686.

WALCOT, Peter, «The Homeric Hymn to Aphrodite: A Literary Appraisal», *Greece & Rome*, v. 38, nº 2, Outubro de 1991, pp. 137- 155.

WEST, Martin L., «The Eight Homeric Hymn and Proclus», *Classical Quaterly*, 20, 1970, pp. 300-4.

WEST, Martin L. (2002), «The name of Aphrodite», *Glotta*, vol. 76, nº 1-2, 2000, pp. 134-138.

WILSON, Donna; EVANS S. (2002)

Rez. S. Evans: *Hymn and epic. A Study of the Interplay in Homer and the Homeric Hymns*, p. 197. Turku, Turun, Yliopisto, 2001.

Recensão: *Classical Revue*- v. 52 (2002) f. 2 p. 366.

Ver também: v. 50 (2000)- f. 2- p. 619.

[File://A:\ga%200226%20%20Os%20hinos%20homéricos.htm](#)